БРУКНЕР

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В очерке рассказывается о жизненном и творческом пути выдающегося австрийского композитора Антона Брукнера (1824–1896). Автор кратко излагает биографию композитора, историю создания и исполнения симфоний, вокально-симфонических, хоровых и других сочинений, характеризует их идейно-образное содержание.

- Игорь Валентинович Белецкий
  - Предисловие
  - Детские годы
  - Певчий монастыря, помощник учителя
  - Учитель становиться музыкантом
  - Органист в Линце
  - Профессор в Вене
  - Трудные годы
  - На пути к славе
  - Последние триумфы
  - Произведения А. Брукнера
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22

- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60

Игорь Валентинович Белецкий
Антон Брукнер
1824–1896
Краткий очерк жизни и творчества
Популярная монография

Предисловие

Среди великих музыкантов-романтиков XIX века австрийский композитор Антон Брукнер занимает особое место. Его облик лишен характерных примет романтического гения, поражающего эксцентричностью поведения и необузданным полетом фантазии. Творчество Брукнера, известного главным образом девятью симфониями, резко выделялось своей непохожестью на фоне музыки того времени, что явилось причиной остро критического отношения к нему и длительного непризнания. Вместе с тем Брукнер, конечно, по-своему такая же яркая романтическая фигура, как Вагнер или Лист; в творчестве австрийского композитора нашли воплощение идеи и образы, рожденные эпохой музыкального романтизма.

В чем же причина уникального положения Брукнера среди композиторов-романтиков? В специфичных условиях патриархальной крестьянской среды прошло его детство. Композитор вырос в захолустной провинции политически и экономически отсталой Австрийской империи; до конца своих дней он сохранял черты простодушного деревенского музыканта с чудаковатой манерой поведения. В зрелом возрасте переехав в Вену, Брукнер чувствовал себя в ней чужаком, встречал непонимание и насмешки. Тем острее ощущал он неослабевающую связь с простонародным сельским бытом, от которого был теперь оторван. Отсюда его тяготение к стихии крестьянского танца, пронизывающей скерцо его симфоний, пристрастие к торжественным хоральным звучаниям, в которых он, деревенский органист, видел воплощение высоких нравственных идеалов. Все это способствовало формированию творческого облика композитора, в котором черты наивно-патриархального мировоззрения уживались со сложностью чувств художника-романтика последней трети XIX столетия.

В своем творчестве Брукнер выступил продолжателем великих традиций венского симфонизма, прежде всего — Бетховена и Шуберта. Брукнера называли «Шубертом второй половины XIX века». Действительно, в его произведениях много общего с песенным симфонизмом первого венского композитора-романтика. Их роднят некоторые черты мировоззрения, связь с народным песенно-танцевальным искусством, романтичность художественных образов. Вместе с тем Брукнер принадлежит иной исторической эпохе. Его мировосприятие неизмеримо сложнее шубертовского, отягощено грузом острых противоречий и трагических конфликтов, порожденных реальной

действительностью капиталистического общества.

Все это не могло не сказаться на музыкальном языке симфоний Брукнера, первоосновой которого является музыка Шуберта. По меткому определению выдающегося советского музыковеда И. И. Соллертинского, это «Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, усложненный элементами баховской полифонии, трагедийной структуры первых трех частей Девятой симфонии Бетховена и вагнеровской "тристановской" гармонии». Сложность, многосоставность брукнеровского музыкального языка, громоздкая форма его монументальных симфоний длительное время препятствовали признанию его творчества современниками. Лишь в 80-х годах, после триумфальных исполнений Седьмой симфонии, его произведения начинают регулярно исполнять на концертных эстрадах Западной Европы и Северной Америки; к тому времени композитор уже достиг преклонного возраста… Обратимся же к биографии скромного австрийского музыканта прошлого века, творения которого стали ценнейшим вкладом в сокровищницу мировой симфонической литературы.

Детские годы

Вероятно, ни у кого из композиторов XIX века не найдется столь древних предков, как у Брукнера. Некий Генрикус Прукнер упоминается еще в документальном источнике 1250 года. Исследователи предполагают, что семья Брукнеров (или Прукнеров) около 1100 года переселилась из королевства франков в Нижнюю Австрию на юг от Дуная. Там около 1400 года родился далекий предок композитора, крепостной Йёрг Прукнер. В унаследованном от него крестьянском дворе «Прукенхоф» (Pruckenhof), сохранившемся и поныне[1], Брукнеры жили около двух столетий, пока не переселились в расположенное поблизости местечко Пира; здесь на протяжении 90 лет они занимали двор, называвшийся «Пирагут», который ныне принадлежит родственной им семье Хаглер. Затем Брукнеры около 80 лет жили в местечке Оэд, занимаясь различными ремеслами, были бочарами, трактирщиками, пряничниками, — пока дед композитора, Йозеф Брукнер (1749–1831), не получил почетную профессию школьного учителя; в 1776 году он переселился в деревню Ансфельден (Верхняя Австрия), с которой связана вся дальнейшая 140-летняя история рода Брукнеров.

Один из сыновей Йозефа, Антон Брукнер-старший (1791–1837), в 1823 году стал его преемником, как бы унаследовав от отца профессию учителя. В том же году он женился на дочери чиновника Терезе Хельм. Первенцу от этого брака суждено было обессмертить фамилию Брукнеров. Будущий композитор родился 4 сентября 1824 года и в тот же день при крещении был назван Йозефом Антоном. Из одиннадцати детей этой супружеской пары достигли зрелого возраста, кроме Антона, только четверо — сестры Розалия, Йозефа, Мария Анна и брат Игнац. Лишь Розалия и Игнац пережили композитора. Оба брата остались неженатыми, и со смертью Игнаца в 1913 году род Брукнеров перестал существовать.

Антон рос здоровым и крепким мальчиком, был непременным участником игр сверстников. Живописные окрестности Ансфельдена, где обрамленные кустарниками луга чередовались с высокими лесами, стали тем природным ландшафтом, среди которого протекало его детство. Видимо, уже в те годы зародились восхищение и преклонение будущего композитора перед красотой природы, столь характерные впоследствии для его мировосприятия. Наряду с любовью к природе у Тони, как его ласкательно называли в семье, очень рано проявилось влечение к музыке. Окружавшая его среда

предоставляла для этого благоприятные возможности. Профессия отца — школьного учителя — была связана с исполнением музыкальных обязанностей. По удачному определению одного из исследователей, школьный учитель был своего рода «директором деревенской консерватории». Помимо обязанностей преподавателя, он сопровождал церковную службу игрой на органе и даже сочинял небольшие композиции, а также был непременным участником свадебных и других деревенских торжеств, во время которых исполнял танцевальную музыку на скрипке, виолончели, кларнете или иных инструментах.

С первых же лет жизни Тони жадно впитывал звучавшую вокруг него музыку. По воспоминаниям сверстников, во время прогулок или помогая крестьянам в поле, он любил насвистывать услышанные мелодии, с помощью отца научился играть на маленькой скрипке и спинете[2], с 10 лет пел в церковном хоре и даже иногда играл за отца на органе. Тони помогал отцу и в школе; с 7 лет, перейдя в «старший» класс, он часто заменял отца на уроках, относясь к этому «со всей серьезностью», как рассказывали впоследствии его бывшие подопечные.

Видя исключительные музыкальные способности своего первенца, Антон Брукнер-старший решил послать его для обучения к близкому родственнику Иоганну Вейсу, школьному учителю в Хёршинге, близ города Линца. Вейс не только превосходно играл на органе, но был известен как композитор. Полтора года (с 1835 до осени 1836) Тони прожил у Вейса, где продолжал школьное образование и обучался органной игре; здесь же он познакомился с техникой генерал-баса (basso continuo[3]). Тони с упоением взялся за изучение «тайн» гармонии. Вскоре он уже мог упражняться в сочинении каденций[4] и свободном прелюдировании на органе. При первом публичном выступлении юный музыкант показал столь совершенное владение органной клавиатурой и педалями, что Вейс наградил его монетой стоимостью в один грош; это был первый гонорар Антона Брукнера. В Хёршинге Брукнер впервые услышал музыку венских классиков: Вейс, прекрасно знавший оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года», познакомил с ними своего пытливого ученика; Вейс «открыл» ему также мессы В. А. Моцарта. Вероятно, к этому времени относится первое из известных нам сочинений Брукнера, Pange lingua[5] в до мажоре для хора a cappella.

Успешно начавшееся обучение, однако, вскоре прервалось. Здоровье Антона Брукнера-старшего настолько ухудшилось, что осенью 1836 года он был вынужден призвать на помощь 12-летнего сына; изнурительный труд школьного учителя,

включавший, помимо педагогических обязанностей, сельские работы, сильно расстроил его здоровье. К тому же, чтобы немного увеличить скудный заработок, он часто ночи напролет играл на танцах, взбадривая себя крепкими напитками, что окончательно подорвало его силы. 7 июня 1837 года Антон Брукнер-старший скончался от воспаления легких в возрасте 46 лет. Трагическая участь отца настолько потрясла Антона, что во время траурной процессии он потерял сознание. Тереза Брукнер осталась с пятью осиротевшими детьми. Еще в день смерти мужа она отвела старшего сына в расположенный поблизости монастырь св. Флориана с просьбой принять его в число хористов. Ее миссия увенчалась успехом. В августе 1837 года Антон Брукнер был зачислен в так называемую народную школу при монастыре. Мать с малолетними детьми переехала в Эбельсберг, близ Линца, где жила в тяжелой нужде, зарабатывая на жизнь стиркой белья и выполняя другие обязанности прислуги, пока старший сын не стал оказывать ей материальную поддержку.

Певчий монастыря, помощник учителя

Здание монастыря св. Флориана было построено в конце XVII — первой половине XVIII века. Это импозантное четырехугольное строение с внутренним двором, выдержанное в стиле итальянского барокко, по архитектурной роскоши напоминало дворец. Наряду с богатой картинной галереей и большой библиотекой одной из главных достопримечательностей монастыря являлся великолепный орган, построенный в 1770-х годах мастером Францем Хрисманном. С этим замечательным инструментом связаны первые глубокие впечатления юного Брукнера от искусства органной игры. Новый певчий с наслаждением слушал вдохновенные импровизации органиста монастыря Антона Каттингера. Искусство Каттингера стало для Брукнера практическим руководством: маститый музыкант принял на себя заботы по его обучению игре на клавире и органе; занятия, естественно, проводились не на главном большом инструменте, а на маленьком, так называемом воскресном органе.

Конечно, музыкальное обучение в монастыре не преследовало цели специального профессионального образования; оно составляло часть программы подготовки будущих учителей, в которую наряду с общеобразовательными дисциплинами входили пение, игра на музыкальных инструментах, изучение техники генерал-баса. Трое мальчиков-певчих народной школы, включая Антона, жили в здании монастыря. Помимо уроков игры на клавире и органе, Брукнер обучался игре на скрипке у Франца Грубера, ученика Игнаца Шуппанцига (последний был близким другом Бетховена и известным исполнителем его квартетов в качестве первой скрипки). Получив разностороннее образование, Брукнер после мутации голоса, наступившей в 1839 году, смог играть во время церковной службы на скрипке или органе. Все это, конечно, создавало благоприятные предпосылки для формирования из одаренного подростка профессионала-музыканта. Однако сам Брукнер был еще очень далек от понимания своего истинного призвания. Когда его однажды спросили, кем он хочет стать, «духовным лицом или школьным учителем, как его отец», то воспитанный в почитании семейной традиции юноша не задумываясь ответил: «Как отец!»

Решение молодого Брукнера избрать профессию школьного

учителя надолго предопределило его жизненную судьбу. После специальной подготовки в школе при монастыре 16-летний Брукнер был послан в Линц для прохождения особого курса при Нормальной главной школе; окончившие 10-месячный подготовительный курс получали звание «помощника [учителя] обычной школы» (Gehilfe für Trivialschulen). 1 октября 1840 года Брукнер успешно выдержал вступительный экзамен и был принят. В соответствии с будущими разнообразными обязанностями помощника учителя в число изучаемых предметов входили чтение, письмо, арифметика, география, история, а также пение, гармония, генерал-бас, игра на органе. К счастью для Брукнера, преподавание музыкально-теоретических дисциплин на курсе вел Август Дюрнбергер, известный глубокими научно-музыкальными познаниями. Его «Элементарный учебник гармонии и генерал-баса» (1841) стал для будущего композитора настольной книгой. Позднее Брукнер говорил: «Эта книга сделала из меня того, кем я стал». Дюрнбергер не только посвятил Брукнера в тайны гармонии, но и ввел его в возвышенный мир музыки И. С. Баха. Дружественные отношения с Дюрнбергером сохранились у Брукнера и впоследствии.

Пребывание в Линце, главном городе Верхней Австрии, способствовало расширению музыкального кругозора молодого Брукнера. Как органисту ему довелось участвовать в воскресных исполнениях «курсантами» месс Гайдна и Моцарта под руководством Дюрнбергера. Другим источником новых впечатлений были концерты основанного в 1821 году линцского Музыкального общества. Из произведений, исполнявшихся в Линце, наибольшее впечатление на него, вероятно, должны были произвести увертюры к операм К. М. Вебера «Вольный стрелок» и «Эврианта», а также Четвертая симфония Л. Бетховена.

Будучи ревностным и одаренным учеником, Брукнер 16 августа 1841 года блестяще сдал выпускной экзамен и получил звание школьного помощника. 3 октября он приступил к исполнению обязанностей в Виндхааге, небольшой бедной деревне в Верхней Австрии, близ границы с Чехией. Условия жизни были суровыми. За 12 гульденов в год и скудное питание приходилось беспрекословно подчиняться местному учителю, «шульмейстеру» Фуксу, который нещадно эксплуатировал своего помощника, заставляя выполнять тяжелую и грязную работу. День школьного помощника начинался летом в 4 часа утра, зимой в 5; в его обязанности входило ударом в колокол возвещать наступление дня, косить траву, одевать священника к мессе, играть во время службы на органе, проводить занятия в классе с 71 (!) учеником и работать на поле. Вечером школьный помощник

звоном колокола возвещал окончание дня, затем переписывал ноты для учителя и наконец ужинал вместе со служанкой.

Несмотря на трудности быта, любовь к преподаванию помогала Брукнеру преодолевать невзгоды. Молодой учитель вскоре завоевал симпатии учеников благодаря прирожденному добродушию и чувству юмора, а главное — умению интересно излагать содержание учебных дисциплин и даже рассказывать о вещах, выходивших за рамки школьной программы; так, однажды он поведал ученикам, что Земля представляет собой шар, чем вызвал недовольство местного начальства. Были и другие причины для возникновения трений между «шульмейстером» и его помощником. Душевно открытый и приветливый, Брукнер вскоре сделался желанным гостем в домах многих жителей Виндхаага. Тесная дружба связывала его с семьей музыканта-любителя ткача Франца Зюкки, с его сыном он часто исполнял скрипичные дуэты. Когда же Зюкка-старший купил спинет, Брукнер стал часами изучать на нем сделанную еще в Линце копию «Искусства фуги» Баха, а также прелюдии и фуги И. Г. Альбрехтсбергера, австрийского композитора второй половины XVIII века. Все это, естественно, отвлекало от исполнения школьных обязанностей. К тому же молодой органист, обогащенный знанием баховской полифонии, исполнял во время церковной службы столь сложные импровизации, что крестьяне, члены прихода, находили его музыку запутанной и непонятной.

Одной из причин недовольства «шульмейстера» было увлечение Брукнера народной музыкой. Вместе с отцом и сыном Зюкки он играл на деревенских свадьбах и других празднествах, по его словам, так же, как это делал отец. Простодушно-жизнерадостные, полные мягкого юмора мелодии лендлеров[6] и других народных танцев неодолимо увлекали молодого Брукнера, и не удивительно, что впоследствии они органично вошли в состав его симфонических скерцо. Несмотря на выполнение многочисленных обязанностей, Брукнер находил время для сочинения музыки. В Виндхаага он написал маленькую мессу в до мажоре для контральто, органа и двух валторн, исполненную солисткой церковного хора Марией Йобст (ок. 1842 г.).

Напряженные отношения Брукнера с непосредственным начальником наконец привели к разрыву. Помощник учителя был вызван в монастырь св. Флориана, в ведении которого находился приход Виндхаага, для объяснений по поводу якобы пренебрежения своими обязанностями. Однако неблагоприятная ситуация неожиданно получила счастливый исход. Зная о ревностных занятиях Брукнера музыкой, монастырское начальство перевело его в деревню Кронсторф-на-Эннсе, где он

мог работать до тех пор, пока для него не освободится место в школе при монастыре. 19 января 1843 года Брукнер покинул Виндхааг и через несколько дней приступил к работе на новом месте.

Условия жизни в Кронсторфе, расположенном значительно южнее Виндхаага, были для Брукнера во всех отношениях благоприятными. Его годовой оклад повысился до 20 гульденов, и отныне он мог оказывать более щедрую помощь матери. Несмотря на столь же многочисленные, что и прежде, обязанности, включавшие полевые работы, он мог почти беспрепятственно отдаться музицированию. Его новый наставник, учитель Франц Лехофер, сочувственно относился к музыкальным наклонностям подопечного. К тому же Брукнер нашел в лице одного из односельчан, Йозефа Фёдермейера, искреннего друга, распознавшего его музыкальный талант и готового содействовать его развитию. Будучи большим любителем музыки, Фёдермейер каждое воскресенье устраивал дома концерты. Он предоставил в пользование Брукнера свой спинет, который установили в одной из школьных комнат. (Собственная комнатка школьного помощника была столь мала, что в ней не нашлось места для инструмента.) Не трудно представить, сколь велика была радость Брукнера. С получением спинета перед ним открылась долгожданная возможность приступить к изучению «Хорошо темперированного клавира» Баха с его 48 прелюдиями и фугами, а также баховских четырехголосных инвенций и хоралов. Увлечение музыкой великого композитора было столь сильным, что часто Брукнер засиживался глубоко за полночь, пока фрау Лехофер не отправляла его спать.

Кронсторф, в отличие от затерянного в глухомани Виндхаага, находился в непосредственной близости от городов Эннс и Штейр, где Брукнер мог удовлетворять свою ненасытную жажду музыкального познания. Позднее он любил говорить, что чувствовал себя в Кронсторфе «как на небе». Действительно, в Эннсе молодой музыкант нашел чуткого и высокообразованного наставника в лице тамошнего органиста и регента [7] Леопольда фон Зенетти, который давал ему уроки игры на органе и клавире, а также по теории музыки и генерал-басу. Зенетти способствовал дальнейшему изучению Брукнером творений Баха и немало сделал для формирования композиторских способностей своего ученика. В Штейре Брукнер мог упражняться в игре на замечательном органе, построенном Хрисманном. Там он познакомился с одаренной музыкантшей-любительницей Каролиной Эберсталлер, которая некогда музицировала в четыре руки с Францем Шубертом; она ввела Брукнера в мир музыки

первого венского композитора-романтика, столь духовно близкого ему впоследствии.

Подражая процветавшему в монастыре св. Флориана мужскому хоровому пению, Брукнер организовал в Кронсторфе мужской квартет, в котором сам пел партию первого баса. Для этого ансамбля он написал свою первую светскую хоровую композицию под названием «"Застольная песнь" (Tafellied) на торжество по случаю дня рождения высокочтимого декана и городского священника в Эннсе 19 сентября 1843 года». Здесь же возник и ряд духовных сочинений: Libera me[8] (ок. 1843 г.), Tantum ergo[9] в ре мажоре (1843), Месса для четырехголосного хора a cappella (1844) и Реквием для мужского хора с органом.

В отличие от большинства великих композиторов творческие способности Брукнера раскрывались медленно. Это объясняется как особенностями его личности — Брукнер был, что называется, «поздней» натурой, — так и жизненными условиями провинциальной среды. Ранее всего одаренность Брукнера проявилась в органной игре. В Кронсторфе его вдохновенные органные импровизации вызывали восхищение современников. К сожалению, немногие сохранившиеся произведения композитора для его любимого инструмента — органа[10] не дают достаточно полного представления о силе его музыкальной фантазии, поражавшей слушателей.

Пребывание Брукнера в Кронсторфе не затянулось. Ему удалось заручиться поддержкой директора монастырской канцелярии Фридриха Майра, которому он посвятил светскую кантату «Незабудка» (1845). Майр обещал, что переведет Брукнера в школу при монастыре, если тот сдаст экзамен на звание старшего учителя (Oberlehrer). В июне 1845 года Брукнер благополучно прошел испытание и в сентябре получил место в монастырской школе. Сбылась давняя мечта — ему удалось занять твердое положение, избавлявшее от унизительных обязанностей помощника учителя, отныне он мог всецело посвятить себя педагогической работе и музыке. В распоряжении Брукнера теперь был великолепный орган. Он и не подозревал, что этот инструмент вскоре заставит его забыть о профессии школьного учителя и откроет ему истинное призвание.

Учитель становиться музыкантом

В монастырской школе положение Брукнера-музыканта мало чем отличалось от прежнего. Помимо преподавания школьных предметов, он обучал трех мальчиков-хористов пению и игре на скрипке. Его денежный оклад повысился до 36 гульденов в год. Наряду с исполнением школьных обязанностей Брукнер продолжал свои музыкальные занятия: ежедневную двухчасовую игру на органе с прежним наставником Каттингером, изучение Баха, упражнения в импровизации и контрапункте, а также поездки в Эннс на занятия с Зенетти.

За более чем 10-летнее пребывание в монастыре (1845–1855) Брукнер приобрел немало друзей. По натуре он никогда не был замкнутым, отрешенным от мира, всегда стремился найти духовно близких ему людей. Среди них назовем прежде всего судебного писца Франца Зейлера. Будучи страстным любителем музыки, он внимательно следил за композиторскими занятиями Брукнера и настойчиво советовал ему поступить в Венскую консерваторию для завершения образования. Зейлер был обладателем прекрасного нового рояля известной в то время фирмы Бёзендорфер, на котором Брукнер часто и охотно играл. После внезапной кончины Зейлера в 1848 году этот инструмент по завещанию перешел к Брукнеру. (В настоящее время рояль хранится в монастыре св. Флориана.) Утрата близкого друга вызвала к жизни одно из значительных юношеских произведений композитора — Реквием ре минор для солистов, смешанного хора и оркестра (1849). После кончины Зейлера Брукнер нашел дружеское участие в семье окружного судьи Йозефа Марбёка, детей которого обучал игре на фортепиано; специально для них он написал три легкие пьесы в четыре руки, ставшие своеобразным памятником его педагогической деятельности.

Преподавание и церковная служба в монастыре предоставляли Брукнеру поводы для сочинения музыки различных жанров. Из ряда произведений, созданных в те годы — хоров, песен, кантат, магнификата, двух- и четырехручных фортепианных пьес, органной прелюдии и фуги и других, — исследователи выделяют пять: Tantum ergo для смешанного хора (1846), Реквием и «Торжественную мессу» (Missa solemnis) си-бемоль минор для солистов, хора и оркестра (1854). Оба последние сочинения написаны в стиле венских классиков и свидетельствуют о свободном владении автором элементами формы и приемами инструментовки.

Постепенно музыка становится главной профессией

Брукнера. После ухода Каттингера в 1848 году со своего поста, Брукнер получил звание «временного» (provisorischer) органиста монастыря. Три года спустя он становится постоянным (definitiven) органистом с окладом в 116 гульденов ежегодно — значительной по тем временам суммы. Однако душевное состояние Брукнера, стоявшего на пороге 30-летия, заметно ухудшалось. Он болезненно ощущал непрочность и даже унизительность своего положения. «Наш монастырь, — жаловался он одному из друзей, — относится с полным равнодушием к музыке и, следовательно, к музыкантам… Я никогда не бываю здесь радостным и должен скрывать от всех свои планы». Достаточно сказать, что после успешного исполнения в монастыре 14 сентября 1854 года мессы Брукнера на торжествах интронизации[11] он даже не был приглашен к праздничному столу.

А. Брукнер в 30 лет

Неудивительно, что Брукнер начинает тяготиться службой в монастыре. В поисках более прочного положения в обществе он предпринимает попытки расширить поле деятельности;

продолжает изучение латыни, начатое еще в Виндхааге и Кронсторфе, а в 1850–1851 годах посещает специальный курс в линцской нижней реальной школе, окончание которого предоставляет право претендовать на звание старшего учителя «главной школы» (Hauptschule). (Эту новую квалификацию Брукнер получил в 1855 г. после успешной сдачи экзаменов[12].) В тот же период он тщетно домогался места судейского чиновника и с этой целью два года бесплатно выполнял обязанности писца в окружном суде.

К счастью для музыкального искусства, Брукнеру не суждено было сделать карьеру в юриспруденции. В эти годы он совершенствуется в искусстве органной игры. Современники, слышавшие Брукнера, единодушно говорят о его поразительном мастерстве. Однако, не довольствуясь устными отзывами, Брукнер стремится получить официальное подтверждение своих достижений. Осенью 1854 года он выступал в Вене перед придворным капельмейстером Игнацем Асмайром, который засвидетельствовал, что слышал «искусного и основательного органиста». (За 2 года до этого, впервые приехав в Вену, Брукнер показал Асмайру свой Реквием и заслужил похвальный отзыв. В знак признательности он посвятил Асмайру вскоре созданный 114-й псалом для смешанного хора и трех тромбонов.)

Таким образом, стремление Брукнера покинуть монастырь, рамки которого стали ему тесны, соединилось с осознанием своих творческих возможностей. После неудачной попытки занять место главного органиста в Ольмюце (ныне Оломоуц), Брукнер блистательно выступил на конкурсном испытании в Линце, состоявшемся 13 ноября 1855 года после смерти местного соборного органиста. Превосходство Брукнера над двумя другими конкурентами было столь очевидным, что уже на следующий день он получил звание «временного» органиста в двух главных храмах Линца — старом соборе и городской пасторской церкви. Один из соискателей, поздравляя Брукнера, сказал, что своим искусством он «убивает наповал всех соперников». 8 декабря 1855 года Брукнер впервые выступил в качестве соборного органиста в Линце; перед ним открылось новое, более широкое поле деятельности.

Органист в Линце

В 1855 году Линц был небольшим городом, насчитывавшим около 26 000 жителей. Однако для Брукнера, привыкшего к патриархальной простоте сельских нравов, переезд на новое место жительства был сопряжен с большими опасениями. Он отодвинул дату переселения на конец декабря и резервировал за собой на два года место органиста в монастыре на тот случай, если ему не подойдут условия в Линце. Наконец, после второго состязания в органной игре с четырьмя конкурентами, состоявшегося 25 января 1856 года, Брукнер снова был признан победителем и назначен постоянным органистом двух главных храмов города. Его годичный оклад составлял теперь 448 гульденов. С этих пор Брукнер мог полностью отказаться от школьных обязанностей и посвятить себя служению любимому искусству.

Как уже отмечалось, творческие способности Брукнера раньше всего обнаружились в его органных импровизациях. Именно в Линце феноменальный дар музыкальной фантазии Брукнера по-настоящему расцвел и достиг высокой степени совершенства. По воспоминаниям современников, сила воздействия его импровизаций объяснялась не только виртуозной техникой, но прежде всего огромной одухотворенностью. Органным фантазиям Брукнера были присущи черты торжественной приподнятости и праздничности, которые впоследствии отличали его симфонии. Запас его творческой энергии был неисчерпаем; после утренней мессы он часто оставался в почти опустевшем соборе и продолжал импровизировать до полудня. Мастерство Брукнера-органиста снискало ему признание не только в Липце, но и в Вене, где он впервые выступал в июле 1858 года.

Исполнение обязанностей органиста в двух главных храмах Линца не было простым делом и требовало напряжения физических и духовных сил. Тем не менее Брукнер, признанный и высокочтимый мастер органной игры, занимавший один из видных музыкальных постов в Австрии, решил пойти в ученики, но уже как композитор. Своим наставником он избрал знаменитого венского музыкального теоретика Симона Зехтера, придворного органиста и профессора консерватории. Учение у него считалось высшей школой композиторского мастерства. Кстати, Ф. Шуберт незадолго до преждевременной кончины (1828) собирался изучать у Зехтера премудрости контрапункта.

Симон Зехтер

Брукнер познакомился с будущим наставником еще находясь в монастыре св. Флориана. Приехав в Вену, он предстал перед внушавшим трепет светилом столичной науки. После обстоятельного экзамена Зехтер с готовностью согласился принять его в число своих учеников. Систематические занятия с Зехтером продолжались с 1856 по 1861 год. Непременным условием этих занятий был полный отказ от свободного сочинения музыки. Брукнер почти неукоснительно соблюдал запрет, несмотря на то, что был во многом сложившимся композитором; за время занятий с Зехтером он сочинил лишь несколько небольших произведений по различным представившимся поводам. Вначале обучение проходило в форме обмена письмами, затем Брукнер дважды в год ездил в Вену. Чтобы сэкономить деньги, он иногда спускался по Дунаю в Вену вместе со сплавщиками плотов.

Курс занятий у Зехтера охватывал генерал-бас, гармонию, контрапункт различной степени сложности, канон, фугу и органную игру. С огромной увлеченностью отдался Брукнер изучению этих дисциплин. Принадлежавший ему экземпляр зехтеровского учебника «Основы музыкальной композиции» испещрен пометками и вопросами. Брукнер исписал десятки учебных тетрадей, в которых наиболее важные места отмечены фразой: «Спросить у профессора». Безмерное усердие ученика вызывало у Зехтера не только восхищение, но и тревогу за состояние его здоровья. 13 января 1860 года Зехтер писал: «Просмотренные мною 17 тетрадей с Вашими работами в двойном контрапункте поразили меня Вашим прилежанием…

Чтобы Вы смогли прибыть в Вену в полном здравии, я прошу Вас больше щадить себя и уделять достаточное время отдыху… Чувствую себя обязанным сказать, что более прилежного ученика, чем Вы, у меня еще не было». Действительно, объем работы, выполненной Брукнером, кажется невероятным даже для него, обладавшего большой выносливостью. Помимо исполнения обязанностей органиста[13] и ежедневных семичасовых (!) занятий по курсу Зехтера, он под руководством преподавателей изучал латынь, теологию и психологию. Сверх того он еще давал уроки фортепианной игры, на которых иногда засыпал от усталости.

Отношения Зехтера с Брукнером вскоре приняли дружеский характер. 23 марта 1861 года Брукнер получил «диплом» об окончании курса обучения, предоставлявший ему право свободного сочинения. К тому времени композитор уже начал тяготиться пребыванием в Линце, требовавшим от него чрезмерного напряжения сил. В надежде получить звание профессора гармонии и контрапункта он обратился в Венскую консерваторию. Экзамен состоялся 19 ноября 1861 года в одной из венских церквей, так как в здании консерватории не было органа[14]. В экзаменационную комиссию входили директор Йозеф Хелльмесбергер, профессора Отто Дессофф и Иоганн фон Гербек, а также Зехтер. По воспоминаниям композитора, теоретическая часть испытания носила несколько необычный характер, ибо профессора не отваживались по-настоящему экзаменовать испытуемого, опасаясь его превосходства в знаниях; зато они надеялись взять реванш во второй части экзамена — импровизации на заданную тему, которая оказалась длинной и запутанной. Вначале, когда Брукнер, сидя за органом, просматривал тему, в комиссии царило веселое оживление, но с каждым тактом его импровизации в форме интродукции и фуги лица экзаменаторов становились серьезнее и взволнованнее, а когда отзвучал последний аккорд, они не могли скрыть своего восхищения. «Это он должен был нас экзаменовать!» — воскликнул Гербек, который с этого дня стал его ревностным приверженцем. Хелльмесбергер же предложил Брукнеру написать произведение для своего, квартета, в котором играл первую скрипку. Это пожелание композитор смог удовлетворить лишь 18 лет спустя своим струнным Квинтетом фа мажор. Хотя Брукнеру на этот раз не было присвоено звание профессора, он получил известность в академических музыкальных кругах Вены.

Иоганн Гербек

В годы учения у Зехтера Брукнер сочинил несколько хоровых композиций и камерных сочинений: в 1856 году — Ave Maria для смешанного хора и органа, в 1860 — 146-й псалом для солистов, двойного хора и оркестра — произведение, близкое жанру кантаты, отмеченное влиянием Ф. Мендельсона, автора ораторий «Павел» и «Илья» на библейские сюжеты. Более своеобразна семиголосная Ave Maria, написанная для Линцского мужского хорового союза (Liedertafel) «Frohsinn»[15], праздновавшего 12 мая 1861 года юбилей своего основания. Брукнер входил в этот старейший в Линце хоровой союз на правах второго тенора, посещал все репетиции и концерты. В 1860 году он стал руководителем хора и совершил с ним концертные поездки в Креме и Нюрнберг (1861). Связь Брукнера с союзом «Frohsinn» не прерывалась и в дальнейшем, чем объясняется создание в Линце ряда композиций для мужского хора. Примечательный для Брукнера 1861 год был омрачен смертью матери, последовавшей 1 ноября в Эбельсберге, где она жила с 1837 года. На протяжении всей жизни Брукнер сохранял глубокую привязанность к матери, помогая ей из своих скудных доходов; изображение покойной неизменно находилось в его комнате.

Успешно завершив занятия у Зехтера, Брукнер не остановился на достигнутом. Он чувствовал, что ему необходимо соединить традиционную технику композиции, воспринятую от Зехтера, с достижениями музыкальной современности. На этот раз его наставником стал Отто Кицлер, виолончелист и дирижер,

в 1861–1863 годах капельмейстер оркестра линцского театра. Как музыкант он представлял собой полную противоположность Брукнеру. Тесно связанный с оркестровой литературой и оперным театром, Кицлер ввел 38-летнего органиста в учение о музыкальной форме и инструментовке. Анализируя с Кицлером партитуры классиков и современных мастеров, Брукнер учился постижению свободы творчества на основе строгих ограничений. Если Зехтер запрещал свободное сочинение, то Кицлер всячески поощрял. В 1862–1863 годах возник ряд сочинений Брукнера, написанных частично в качестве «учебных» упражнений, но носящих печать его индивидуального стиля. Например, на основе изучения бетховенских партитур создана Увертюра соль минор, состоящая из типичной для театральных увертюр того времени последовательности медленного вступления и быстрого allegro. Другой «учебной» работой стала первая из брукнеровских симфоний, фа-минорная (1863), сочетающая в себе, по мнению исследователей, элементы классического и романтического стилей, влияние Бетховена и Шумана. Вскоре после создания этой симфонии Кицлер объявил, что ему больше нечему учить своего «ученика». Так для Брукнера закончился период «ученичества», продолжавшийся почти тридцать лет. «Теперь для меня наступило время сочинять музыку!» — радостно восклицал композитор, сообщая друзьям о поворотном этапе своей жизни. Первым своим зрелым произведением Брукнер считал «Поход германцев» («Germanenzug», сл. А. Зильберштейна) для мужского хора с сопровождением медных инструментов, законченный в августе 1863 года и премированный на конкурсе верхнеавстрийского певческого праздника в Линце 4–6 июня 1865 года; «Поход германцев» — первое напечатанное произведение композитора.

Кицлер познакомил Брукнера с музыкой Рихарда Вагнера, одного из великих композиторов-романтиков, реформатора оперного театра. Линцская премьера «Тангейзера» под управлением Кицлера (13 февраля 1862 г.) открыла перед Брукнером дотоле неведомый ему мир музыки; это был красочно-волшебный музыкальный мир, который молодой композитор смутно ощущал в себе, но не решался реализовать на практике. В результате тщательного изучения партитуры «Тангейзера» обозначился знаменательный перелом в развитии Брукнера-композитора — были сброшены путы ученичества, сковывавшие природный творческий дар. Музыка Вагнера оказала огромное воздействие на Брукнера. Это дало повод многим современникам рассматривать его творчество как своеобразный аналог вагнеровской музыкальной драмы в жанре симфонии. В

действительности Брукнер остался глубоко самобытным композитором и после знакомства с операми Вагнера, его влияние проявилось главным образом в монументально-торжественном музыкальном стиле и в использовании богатейших возможностей вагнеровской гармонии и инструментовки.

Первым произведением Брукнера, занявшим почетное место в истории музыки, стала Месса № 1 ре минор. Роль переходного этапа на пути к ней сыграла еще одна ранняя симфония (ре минор), созданная в 1863–1864 годах. Впоследствии Брукнер обозначил ее как «нулевую», тем самым указав, что она не достигает уровня его канонических девяти симфоний. Все же в этой симфонии так много брукнеровского своеобразия, что она заслуживает своего места в концертном репертуаре[16].

Месса ре минор — первая из трех, обозначенных номерами, — создание зрелого периода творчества. Это монументальное произведение для солистов, хора и оркестра написано в июле — сентябре 1864 года; оно впечатляет глубиной, серьезностью замысла и совершенством воплощения. Подобно мессам Бетховена и Шуберта, непосредственных предшественников Брукнера в данном жанре, его произведение выходит за рамки католической литургии, раскрывая мир философски возвышенных образов — то скорбно печальных, то исполненных света и радости. Музыкальные достоинства Мессы № 1 были положительно оценены современниками. Ее премьеры в Линце 20 ноября и 18 декабря 1864, года сопровождались небывалым для композитора триумфом; впервые он был увенчан лавровым венком. Один из его друзей писал в линцской газете: «18 декабря 1864 года — это день, когда чело Брукнера впервые воссияло в полном блеске своей славы…»

Об успехе новой Мессы узнали и в Вене. В Линце к Брукнеру теперь относились с большой симпатией, число его частных учеников значительно возросло, но это сильно ограничивало его занятия композицией: «Сейчас я работаю над симфонией c-moll (№ 2)[17], — писал Брукнер одному из друзей в январе 1865 года, — и часто половину недели не могу ничего делать из-за [учебных] часов и тому подобного». Однако несмотря на загруженность многочисленными обязанностями и вызванное этим переутомление, Брукнер во время работы над симфонией испытывал огромный прилив творческих сил. Он назвал свое новое детище «keckes Beserl», что приблизительно переводится как «дерзкая бабенка»; очевидно, Брукнер имел в виду смелые новшества этой партитуры.

Уверенность в композиторском призвании побудила

Брукнера искать знакомства с наиболее прославленными музыкантами. После одного из певческих празднеств в Будапеште, где исполнялась оратория Ф. Листа «Св. Елизавета», он представился знаменитому композитору и пианисту-виртуозу. Однако эта встреча не содействовала установлению сколько-нибудь прочных контактов между столь различными художниками. Значительно более знаменательным для Брукнера было знакомство с Вагнером. В мае 1865 года в Мюнхене должна была состояться премьера оперы «Тристан и Изольда», на которую Вагнер пригласил всех приверженцев своего искусства. Естественно, Брукнер откликнулся на этот призыв. Прибыв в Мюнхен, столицу Баварии, он по счастливой случайности остановился в одном отеле с Антоном Рубинштейном. Воспользовавшись этим, Брукнер показал ему две готовые части своей Первой симфонии, которые Рубинштейн назвал «интересными и талантливыми». Присутствовавший на встрече вагнеровский дирижер Ханс фон Бюлов также пришел в восхищение от симфонии и поделился своими впечатлениями с Вагнером. Подготовленный таким образом, Вагнер радушно принял линцского органиста, хотя ему не была известна ни одна нота из его произведений; Брукнер не отважился показать ему свою новую симфонию — столь велик был его пиетет перед личностью творца «музыки будущего» (Zukunftmusik), как называли в то время вагнеровские оперы. Вероятно, Вагнер интуитивно почувствовал в Брукнере действительно одаренного композитора; его сильно заинтересовала личность нового адепта, и он каждый вечер приглашал его к себе.

Рихард Вагнер

Однако премьера «Тристана и Изольды» из-за болезни главной исполнительницы откладывалась, и Брукнер был вынужден вернуться в Линц. Вскоре он снова приехал в Мюнхен и 19 июня присутствовал на третьем исполнении вагнеровской музыкальной драмы — этой грандиозной вокально-симфонической поэмы. Брукнер был глубоко захвачен новизной и смелостью музыки, особенно ее инструментовки, хотя драматургическая концепция произведения, вероятно, не была им воспринята полностью. Постепенно доверие Вагнера к Брукнеру настолько возросло, что три года спустя он разрешил ему впервые исполнить в концерте союза «Frohsinn» заключительный хор из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры».

В конце 1865 года Брукнер впервые услышал в Вене «Осуждение Фауста»[18] Г. Берлиоза под управлением автора. Несомненно, его должно было увлечь новаторство этого революционера в музыке — одного из родоначальников искусства инструментовки XIX века. Все эти яркие впечатления стимулировали фантазию композитора, когда он работал над первой из своих девяти «канонических» симфоний. В начале 1866 года партитура была закончена. Однако попытки Брукнера нанять оркестрантов для исполнения нового произведения остались тщетными. Он с горечью убедился, что в Линце у него нет возможности услышать свое творение. Снова, как и в монастыре

св. Флориана, он оказался во власти отчаяния из-за безразличия окружающей среды.

В этой психологически трудной ситуации родилась Месса № 2 (ми минор) — одно из наиболее возвышенных произведений Брукнера. Предназначенная для исполнения на открытом воздухе при освящении Votiv-Kapelle[19] нового собора, Месса написана для восьмиголосного хора в сопровождении духовых инструментов. Необычный состав исполнителей предопределил ее особое положение не только в творчестве Брукнера, но и в духовной музыке XIX века. Однако главную особенность ми-минорной мессы составляет строгий полифонический стиль[20], возрождающий хоровой стиль a cappella великого итальянского композитора XVI века Дж. Палестрины и его школы. За эту Мессу современники назвали Брукнера «Палестриной XIX столетия».

Так же как и Месса № 1, вторая была создана в течение трех месяцев (закончена 25 ноября 1866 г.). Ее премьера состоялась лишь три года спустя — 29 сентября 1869 года на соборной площади в Линце. К этому времени Брукнер уже переехал в Вену. Однако до того, как переселиться в столицу Австрии, ему предстояло пройти тяжелейшее испытание. В результате длительного физического и умственного перенапряжения, тягостных жизненных неудач и разочарований[21] у 43-летнего композитора появились грозные признаки душевного заболевания. В письме к другу Брукнер описывал болезненное состояние своей психики в следующих словах: «У меня было чувство совершенного упадка и беспомощности — полное истощение и крайняя раздражительность! Я находился в ужаснейшем состоянии; признаюсь в этом только тебе, не говори никому ни слова. Еще немного, и я стал бы жертвой болезни и погиб навсегда. Доктор Фадингер в Линце уже предупредил меня об опасности безумия как следствия заболевания. Благодарение богу! Он меня спас».

С 8 мая по 8 августа 1867 года Брукнер находился на курорте Кройцен близ Грейна, страдая от душевной депрессии и навязчивого стремления считать все находящиеся в поле зрения предметы. Это мучительное пристрастие сохранилось и впоследствии, вынуждая считать окна в домах, булыжники на мостовой, узоры обоев и тому подобное. Степень депрессии была столь велика, что он не мог заниматься даже музыкой. К счастью, лечение холодной водой и длительный отдых на лоне природы привели к восстановлению душевного равновесия.

Несмотря на строжайшее запрещение врачей сочинять музыку, Брукнер вскоре после возвращения в Линц приступил к работе над новым произведением — Мессой № 3 («Большой») фа

минор для солистов, смешанного хора и оркестра. По свидетельству одного из друзей, он говорил, что должен сочинять, так как работая чувствует себя значительно лучше, чем при ничегонеделании. Месса фа минор более значительна по масштабу, чем две предыдущие; композитор работал над ней в течение года. Дата ее завершения — 9 сентября 1868 года — стала рубежной для Брукнера: после нее центр тяжести его творчества переместился в область симфонической музыки, а в вокальной он создавал преимущественно произведения малой формы — хоры, мотеты; исключение представляет величественный Te deum[22] (1881).

В последние месяцы работы над Мессой в жизни Брукнера наступил долгожданный перелом — перед ним открылся путь в Вену, с которой он связывал осуществление самых смелых надежд. Вначале Брукнер планировал переезд в другие города: в мае 1868 года он вторично[23] претендовал на место директора Моцартеума в Зальцбурге[24] и капельмейстера тамошнего собора; чтобы смягчить горечь отказа, его избрали почетным членом Моцартеума. Вслед за тем Брукнер обратился в Мюнхен к придворному капельмейстеру Х. фон Бюлову с запросом о предоставлении ему поста придворного органиста или вице-капельмейстера.

Брукнер еще не знал, что умерший незадолго до этого Зехтер назвал его своим преемником в Венской консерватории по классу гармонии и контрапункта. Вначале Брукнер скромно претендовал лишь на пост придворного органиста или «внештатного неоплачиваемого вице-капельмейстера»; кроме того, он надеялся получить доцентуру в университете по классу гармонии и контрапункта. Однако его предложения не встретили поддержки. Лишь после активного вмешательства Гербека, придворного капельмейстера и давнего покровителя Брукнера, его планы получили возможность реализации. По совету Гербека он изъявил желание унаследовать класс Зехтера в консерватории. 6 июля 1868 года Брукнер был назначен профессором по гармонии, генерал-басу, контрапункту, а также по классу органной игры. Немного позднее он получил звание придворного органиста, правда, «внештатного неоплачиваемого» (in Expektans).

Последние месяцы жизни Брукнера в Линце ознаменовались исполнением нескольких его произведений, достойно увенчавших столь значительный творческий этап. В числе других повторно прозвучала Месса № 1 (ре минор) и, самое главное, 9 мая 1868 года состоялась премьера Первой симфонии. Правда, новизна и смелость музыки не были поняты публикой и вызвали разноречивые отклики в прессе. Тем не менее значение премьеры

вряд ли можно переоценить: впервые Брукнер получил возможность услышать свою симфонию в реальном звучании и подвергнуть публичному испытанию способность создавать «чистую», бестекстовую музыку. Итак, наступил последний, наиболее важный период жизни 44-летнего композитора, связанный с его деятельностью в Вене. Именно в эти годы возникли все лучшие симфонии Брукнера, обессмертившие его имя.

Жизнь Брукнера в Вене не была легкой, скорее наоборот: ее можно назвать путем страданий — так много пришлось ему испытать непонимания и насмешек вплоть до враждебности публики и части музыкальной критики. Но справедливость требует сказать и другое: Вена принесла Брукнеру восторженное признание подлинных друзей его искусства и величайшие триумфы. В Линце впервые пробудился творческий дар Брукнера, в Вене ему суждено было раскрыться во всю силу.

Профессор в Вене

На протяжении десятилетий, вплоть до смерти Шуберта в 1828 году, Вена была средоточием музыкальной жизни Европы. Неудивительно, что этот город, освященный именами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, вначале казался Брукнеру «землей обетованной». Для скромного провинциального органиста и педагога открылась возможность занять ответственные музыкальные посты в одном из центров европейской культуры. Однако действительность оказалась далеко не столь радужной, как мог предполагать Брукнер. Ко времени его переезда в Вене царил своеобразный музыкальный академизм, отвергавший все, что не укладывалось в рамки предписанных им законов. Границы дозволенного в искусстве определяла господствующая музыкальная элита; это были, прежде всего, штатные, или, как тогда говорили, «аккредитованные», профессора, среди которых выделялся своим авторитетом Эдуард Ганслик, автор трактата «О музыкально-прекрасном» (1854), послужившего основой формалистических теорий в музыкальной эстетике.

В первые годы жизни в Вене Брукнер еще не мог предполагать, что впоследствии Ганслик станет его заклятым врагом и будет подвергать его творчество уничижительным нападкам. Этот влиятельный критик, профессор истории музыки и эстетики Венского университета вначале был даже дружественно расположен к Брукнеру; еще в линцский период жизни композитора Ганслику довелось присутствовать на исполнении «Похода германцев», и он был настолько восхищен музыкой, что подарил Брукнеру свою фотографию с собственноручной надписью. (Примечательно, что и тогда Ганслик не удержался от зловещего предупреждения: «Если я захочу кого-нибудь уничтожить, он будет уничтожен».) Когда же впоследствии обнаружилась приверженность Брукнера к вагнеровскому направлению, Ганслик, отрицавший художественные принципы автора «музыки будущего», занял непримиримо враждебную позицию к творчеству Брукнера, что доставляло композитору немало огорчений.

Ко времени переезда в Вену окончательно сформировался своеобразный внешний облик композитора, который остался без изменений и в условиях большого города. Среднего роста, с хорошо сложенной крепкой фигурой, Брукнер производил импозантное впечатление своей внешностью, в которой простонародные черты сочетались с величавостью. Несмотря на появившуюся с годами склонность к полноте, он сохранял

подвижность походки и прямую осанку. Как и прежде, он носил просторные черные костюмы с короткими брюками (последнее объяснялось удобствами игры на ножной клавиатуре органа); широкие манжеты, большой голубой платок, выглядывавший из нагрудного кармана, и мягкая шляпа с отвислыми полями дополняли его характерный облик. В неприятии столичной моды сказалась упрямая крестьянская натура Брукнера.

Непритязательна была и обстановка жилища композитора на Вёрингерштрассе, где он прожил до 1876 года. Убранство двух небольших комнат на втором этаже, из окон которых открывался вид на Вену, было лишено показной роскоши, характерной, например, для байрейтской виллы Рихарда Вагнера. В это жилище одинокий композитор переехал вместе со своей незамужней сестрой Анной, исполнявшей обязанности хозяйки дома. После ее смерти в 1870 году домоправительницей стала Катарина Кахельмайр, «фрау Кати», верно служившая Брукнеру до последних дней его жизни. Вместе с ней он переселился в новую квартиру на Хесгассе, 7, где прожил почти 20 лет. Скудной мебели композитора едва хватило на то, чтобы обставить довольно большое помещение. Посетителей поражал аскетизм жилища, где все было подчинено одной цели — возможности работать. Рядом с полутемной передней, стены которой со временем покрыли лавровые венки, располагалась спальня, где, помимо кровати и огромных кип нот, лежавших прямо на полу, находился бюст композитора работы Тильгнера; в рабочем кабинете стояли рояль, привезенный из монастыря св. Флориана, и фисгармония; меблировку комнаты дополняли шкаф с выдвижными ящиками, небольшой стол и кожаное кресло. В этой спартански суровой обстановке возникли величайшие из творений Брукнера.

В первые годы жизни в Вене Брукнер должен был испытывать огромное удовлетворение от сознания, что исполнилась его заветная мечта. 1 октября 1868 года он приступил к преподаванию в консерватории Общества друзей музыки (сокращенно — Музыкального общества). В качестве преемника Зехтера он стал вести курс гармонии и контрапункта, а также класс органа. Новый профессор быстро завоевал признание и любовь учеников. По воспоминаниям многих из них, обаяние Брукнера-педагога заключалось прежде всего в его непосредственности и умении живо, образно излагать учебный материал. Но преподавание в консерватории приносило Брукнеру и немало горьких минут. Вскоре он столкнулся с проявлением враждебности со стороны непосредственного начальника, секретаря Общества друзей музыки Л. Целльнера. Этот

специалист по музыкальной акустике и органу увидел в Брукнере опасного конкурента и всячески унижал его достоинство человека и музыканта. Так, он утверждал, что Брукнер «как органист ничто» («kein Organist»), во время его занятий тушил свет в аудитории или включал сирену (!) в соседнем помещении. Однажды он сказал Брукнеру в лицо: «Было бы лучше, если бы вы выбросили на свалку свои симфонии и зарабатывали на жизнь фортепианными переложениями». Кажется невероятным, что подобное происходило в городе, где бережно сохраняли музыкальные традиции и гордились своими композиторами.

Став профессором консерватории, Брукнер не изменил себе в стремлении к образованию; он смиренно занял место в аудитории университета, чтобы на протяжении полугода слушать курс истории музыки у Э. Ганслика. Более благоприятно, чем в консерватории, сложилась обстановка в придворной капелле, где Брукнер на первых порах бесплатно выполнял обязанности органиста. Его давний покровитель, придворный капельмейстер Гербек даже хотел исполнить в капелле его Мессу ми минор, но этот план не удалось осуществить из-за технических трудностей.

Несмотря на значительные творческие успехи 45-летнего композитора, его известность по-прежнему основывалась на замечательном даре органного импровизатора. В 1869 году Брукнер был приглашен на освящение нового органа церкви св. Эвра (St. Epvre) в Нанси (Франция), в котором принимали участие лучшие французские органисты. Церемония освящения состоялась 28 и 29 апреля. В первый день Брукнер исполнял органную музыку Баха и свободную импровизацию, на второй день импровизировал на мелодию австрийского гимна «Gott erhalte» Гайдна. Успех был настолько велик, что глава известной в то время французской органной фирмы Мерклин-Шютце пригласил его в Париж. Выступления Брукнера в столице Франции сопровождались сенсационным успехом. Сначала он играл в помещении фирмы на одном из ее инструментов, а затем на большом органе собора Парижской богоматери. Его поразительное искусство импровизации вызвало восхищение собравшихся, среди которых находились выдающиеся французские композиторы К. Сен-Санс, С. Франк, А. Тома, Д. Обер, Ш. Гуно.

Через два года после этого Брукнер одержал триумф в Лондоне, куда был приглашен в числе лучших органистов мира для опробования нового инструмента в королевском Альберт-холле. Начав выступления в Лондоне 2 августа 1871 года, Брукнер дал в Альберт-холле шесть концертов, проходивших с возрастающим успехом; затем его пригласили выступить в

гигантском Хрустальном дворце[25], где состоялись еще пять концертов. Брукнер исполнял органную музыку Баха и Мендельсона; в импровизациях он часто использовал тему фуги Alleluja из оратории «Мессия» Г. Генделя, а также английский гимн «God save the king». Душевный подъем, пережитый в то время композитором, вызвал к жизни новое крупное сочинение: еще в разгар лондонских выступлений, 10 августа, он сделал наброски Второй симфонии до минор, начав ее сочинение с финала.

В эти годы в Австрии состоялись знаменательные премьеры произведений Брукнера. 29 сентября 1869 года в Линце впервые прозвучала Месса № 2 (ми минор), созданная три года назад. Композитор дирижировал ее исполнением на площади перед новым собором. Позднее он назвал этот день «прекраснейшим в своей жизни». После успешной премьеры Брукнеру как почетному члену союза «Frohsinn» был выплачен гонорар в размере 200 гульденов. Вместе с 50-ю гульденами за изданный впоследствии Te deum они остались единственным гонораром, когда-либо полученным Брукнером за свои произведения. Для линцской премьеры Мессы Брукнер специально сочинил первый из свонх мотетов Locus iste[26] для четырехголосного смешанного хора a cappella. Исполненный месяцем позднее, этот мотет, отличающийся несравненной красотой голосоведения, принадлежит к лучшим творениям композитора.

В 1872 году, в разгар работы над Второй симфонией, состоялась премьера «Большой» фа-минорной мессы Брукнера (№ 3). Ее исполнение оказалось возможным опять благодаря содействию Гербека: будучи руководителем Венского мужского певческого общества и придворной оперы он предоставил в распоряжение автора свой хор и оркестр (правда, Брукнеру пришлось уплатить оркестрантам 300 гульденов). Эта последняя из месс Брукнера впервые прозвучала 16 июня в церкви св. Августина под управлением автора; Гербек еще на генеральной репетиции отдал ему дирижерскую палочку, спасовав перед необычными трудностями партитуры. Однако это не помешало ему по достоинству оценить музыку: во время одной из репетиций он обнял автора со словами: «Брукнер, я знаю только эту Мессу и „Торжественную мессу“ Бетховена!»

Премьера Мессы сопровождалась огромным успехом[27], вызвавшим прилив творческой активности композитора. Вскоре после окончания Второй симфонии (11 сентября 1872 г.) он приступил к работе; над Третьей (ре минор), в которой впервые раскрылся во всем своеобразии его талант симфониста. В феврале 1873 года Брукнер набрасывает эскиз I части, а в августе —

сентябре на чешских курортах Карлсбад и Мариенбад возникает черновой вариант остальных трех частей. Задумав новую симфонию как выражение своего преклонения перед Вагнером, Брукнер включил в партитуру несколько цитат из опер «Тристан и Изольда» и «Валькирия»[28]. Едва закончив наброски финала Третьей, Брукнер, не возвращаясь в Вену, отправился с двумя новыми симфониями в Байрейт к Вагнеру, чтобы просить его принять посвящение одной из них. Для Брукнера, по его собственным словам, посвящение Вагнеру должно было стать «единственным, но зато величайшим знаком отличия», который он надеялся получить в своей жизни.

Р. Вагнер и А. Брукнер

Момент, выбранный для посещения Байрейта, оказался неблагоприятным. В то время Вагнер с головой ушел в хлопоты, связанные с постройкой его театра[29] и виллы «Wahnfried»[30]. Вначале он отказался просмотреть партитуры, затем смягчился, бросил на них взгляд и предложил взволнованному автору прийти после полудня, чтобы он, Вагнер, мог лучше ознакомиться с симфониями. Во время вынужденной прогулки Брукнер оказался вблизи грандиозного здания театра, покрытого лесами, и настолько увлекся зрелищем строительства, что пропустил назначенный час встречи. Посланный за ним слуга нашел его осыпанным пылью с ног до головы и в полном отчаянии из-за своего упущения.

Увидев смущенного гостя, Вагнер, по словам Брукнера, обнял

его и, расцеловав, сказал, что его музыка доставила ему величайшее наслаждение. Вагнер отдал предпочтение Третьей симфонии (ре минор) и согласился принять посвящение. На следующий день, охваченный душевным смятением, Брукнер послал Вагнеру письмо с просьбой подтвердить свое решение: «Симфония в d-moill, где труба начинает тему. А. Брукнер», на что адресат, с видимой усмешкой, написал на том же листке: «Да! Да! Сердечный привет! Рихард Вагнер». (Этот автограф двух великих музыкантов сохранился до наших дней.) В начале 1874 года Вагнер получил специально для него изготовленную копию партитуры Третьей симфонии с посвящением автора. С тех пор талант Брукнера-симфониста был для Вагнера непререкаем; позднее он произнес знаменательные слова: «Я знаю только одного, кто приближается к Бетховену, — это Брукнер!»

Далеко не столь благосклонно отнеслись к Брукнеру члены оркестра Венской филармонии, когда в конце 1872 года он предложил им исполнить Вторую симфонию. Руководитель оркестра Отто Дессофф, один из влиятельных венских дирижеров того времени, после генеральной репетиции нашел ее чрезмерно длинной и даже объявил бессмыслицей (Unsinn). Брукнер согласился сократить… 40 тактов, но и после этого симфония не была включена в программу филармонического концерта, хотя присутствовавший на репетиции Гербек во всеуслышание заявил, что если бы такое произведение написал Брамс, то зал взорвался бы от аплодисментов.

С помощью Гербека удалось получить у одного венского мецената необходимые средства для оплаты исполнения симфонии филармоническим оркестром в концерте «Вагнеровского общества»[31]. Концерт состоялся почти год спустя, 26 октября, в Большом зале Музыкального общества перед самым окончанием венской Всемирной выставки 1873 года. Перед симфонией Брукнер исполнил одну из органных токкат Баха и свободную импровизацию, а затем продирижировал новым произведением. Хотя оркестранты наградили композитора овацией, они не ответили на его письменное обращение с просьбой принять посвящение симфонии. Очевидно, сыграл роль тот факт, что незадолго до премьеры Брукнер стал членом «Вагнеровского общества» — столь сильны были тогда в Вене антивагнеровские настроения!

Открыто признав приверженность автору «музыки будущего», Брукнер помимо своей воли оказался втянутым в борьбу двух враждебных лагерей, группировавшихся вокруг Р. Вагнера и И. Брамса, обосновавшегося в Вене с 1862 года. Полемика велась по широкому кругу вопросов: о традициях музыкальной классики и

новаторстве композиторов-романтиков, о выразительных средствах музыки, о правомерности обновления ранее сложившихся музыкальных форм и т. д. По всем этим вопросам у Вагнера и Брамса существовали принципиальные расхождения, вызывавшие борьбу мнений.

Ожесточенно, резко вел полемику Вагнер, сделав Брамса главной мишенью нападок. Брамс, не принимавший участия в полемике, стал символом веры для тех, кто выступал против принципов музыкальной драмы Вагнера и программного симфонизма Листа; в противоположность «вагнерианцам» их называли «брамсианцами» или — иронически — «браминами». Венские критики во главе с Гансликом стремились представить Брамса в качестве якобы «чистого» музыканта, единственного наследника Бетховена и главы музыкальной Вены. Подобно «вагнерианцам», они обостряли разногласия до крайностей и, поклоняясь одному кумиру, низвергали все, что было связано с другим. В пылу полемики «гансликовская» критика безжалостно расправлялась с адептами Вагнера, в том числе и с Брукнером.

В критических нападках на Брукнера Брамс не участвовал, хотя косвенно этому способствовал; он насмешливо называл его симфонии за их большую длительность «гигантскими змеями». В то же время Брукнер говорил, что любой вальс И. Штрауса ему дороже симфонических произведений Брамса. Взаимная недооценка творчества друг друга привела к отчужденности двух выдающихся композиторов-симфонистов. На протяжении длительного периода они жили и работали в Вене, но избегали личных встреч. Немногим менее, чем за год до премьеры Второй симфонии произошло знаменательное событие: 10 ноября 1872 года Брукнер и Брамс участвовали в церемонии освящения органа в новом здании Музыкального общества: под управлением Брамса Брукнер исполнял партию органа в Te deum Генделя. Затем прошло много лет, прежде чем друзья Брукнера и «брамины» устроили встречу двух композиторов-конкурентов с целью преодоления отчужденности между ними. Встреча состоялась в ресторане «Красный еж» 25 октября 1889 года; вечер прошел в дружественной атмосфере, но не привел к изменению прежних натянутых отношений.

Успех Второй симфонии был значительным, хотя и раздавались критические голоса. Грандиозный масштаб брукнеровской фантазии, колоссальные размеры симфонии почти никем не были поняты, автора упрекали за музыкальные длинноты. (Уместно упомянуть, что Брукнер воспринимал симфонии Шумана как произведения малой формы (!) и называл их симфониеттами.) Учитывая трудности восприятия Первой

симфонии, Брукнер стремился во Второй «писать проще», сделать более понятной для слушателей ее форму. С этой целью он использовал прием генеральной паузы[32], отделяющей каждый крупный раздел симфонии. В музыке Брукнера генеральная пауза стала сильнейшим выразительным средством, своего рода сверх-pianissimo, в котором как бы происходит неслышимое развитие[33]. Композитор так объяснял смысл этого приема: «Если я хочу сказать нечто важное, то должен перед этим задержать дыхание». Но для оркестрантов обилие генеральных пауз во Второй послужило поводом называть ее «симфонией пауз» (Pausen-Sinfonie) — один из примеров, как мало понимали смысл музыки Брукнера даже профессионалы.

Во Второй симфонии, пронизанной духом музыкального фольклора Верхней Австрии, явственно ощутимы своеобразные черты симфонического мышления Брукнера. Это сказывается в мелодике главной темы I части, с характерным для Брукнера чередованием двух- и трехдольного ритма, и в типичном для него начале финала с кружащегося движения восьмых; по напряженности развития финал близок I части; в этом проявилось свойственное Брукнеру стремление рассматривать крайние части цикла как некое духовно единое целое. Незаурядное композиторское мастерство раскрывается в изобретательной разработке тематизма и умении создавать мощные динамические нарастания.

Вторая симфония Брукнера — первая из партитур, которые он подверг ряду переработок. Чтобы облегчить восприятие ее громоздкой формы, Брукнер, по совету Гербека, сделал ряд сокращений. (Попутно Гербек внес изменения в инструментовку с целью приблизить ее к общепринятым нормам.) В новом варианте симфония была исполнена 20 февраля 1876 года в концерте Общества друзей музыки. Дирижировал Гербек. Успех был более значительным, чем на премьере, хотя и на этот раз не все поняли произведение. В следующем, 1877 году, Брукнер подверг симфонию радикальной переработке, заново сочинив отдельные разделы. Новую редакцию он снабдил в 1884 году посвящением Листу, который, однако, никак не откликнулся на этот знак уважения. В результате Вторая симфония осталась единственной из девяти симфоний Брукнера, не имеющей посвящения.

Повторные переработки уже законченных произведений стали характерной чертой творческого метода Брукнера, что объясняется повышенным чувством ответственности, присущим великим мастерам, и неудовлетворенностью достигнутым. Но были и внешние причины, побуждавшие Брукнера снова и снова возвращаться к законченным партитурам: для большинства

современников его манера выражать музыкальные мысли оставалась неприемлемой; ему не прощали длинноты, находили неудачными приемы изложения тематизма, развития и т. п. Музыка Брукнера казалась «чужеродной», не похожей ни на венских классиков, ни на романтиков. А с тех пор, как он объявил себя приверженцем Вагнера, венские «антивагнерианцы» во главе с Гансликом подвергли его остракизму, сделав мишенью для критических нападок.

Творчество Брукнера пытались замолчать. Бывали годы, когда его музыка, за исключением частных собраний в Вене, ни разу публично не исполнялась. Чтобы сделать возможным исполнение симфоний Брукнера, его ученикам и пропагандистам не оставалось ничего другого, как побуждать автора приспосабливать громоздкие партитуры к господствующей музыкальной моде; иногда сокращения и изменения в фактуре, гармонии и оркестровке они вносили сами. Так возникли редакции почти всех крупных произведений Брукнера, в которых они стали известными его современникам.

Несмотря на ожесточенные нападки критики, Брукнер испытывал огромный творческий подъем. Сознание, что он признан самим Р. Вагнером, делает его неуязвимым для критических стрел. Еще не закончив Третью, «вагнеровскую» симфонию, Брукнер принимается за Четвертую, которую вскоре назовет «Романтической». 22 ноября 1874 года он завершает партитуру и в следующем году приступает к сочинению Пятой симфонии, одного из грандиозных своих творений (основная редакция закончена в 1876 г.). Так с неимоверным напряжением сил Брукнер создает с 1871 по 1876 год четыре монументальные симфонии, из которых ему удается исполнить только одну, Вторую. Премьеры Третьей симфонии (1877) композитор ждал четыре года, Четвертой (1881) — около семи лет, а Пятую ему так и не суждено было услышать: когда она впервые исполнялась в 1894 году (Грац), престарелый композитор не мог присутствовать на концерте из-за болезни. Какой уверенностью в своем призвании должен был обладать Брукнер, чтобы создавать сложнейшие партитуры, не имея возможности услышать их в реальном звучании!

Степень творческой продуктивности Брукнера еще более изумляет, если принять во внимание огромное количество времени, которое поглощала педагогическая работа. Еженедельно он отдавал консерватории 30–40 учебных часов; помимо этого по-прежнему выполнял обязанности органиста в придворной капелле. Чтобы улучшить свои финансовые дела, осенью 1870 года Брукнер принял на себя обязанности преподавателя

фортепиано, органа и теории музыки в педагогическом училище (Lehrerbildungsanstalt) св. Анны. Эта работа, продолжавшаяся до 1874 года, поглощала значительную часть его времени. Вплоть до 67-летнего возраста Брукнеру приходилось добывать средства к существованию преподаванием в консерватории, а позднее в университете, и частными уроками. Многочисленные педагогические обязанности лишали его возможности регулярно заниматься сочинением музыки, оставляя для творчества только каникулярное время. Незначительные «художественные стипендии» (Kunstlerstipendium), дважды полученные Брукнером в Вене от министерства просвещения (500 и 400 гульденов) «для создания выдающихся симфонических произведений», естественно, не могли кардинально изменить материальное положение; жалобы композитора в письмах к друзьям на то, что педагогическая работа лишает его возможности сочинять, с каждым годом становились все сильнее[34].

Из четырех симфоний, созданных в первой половине 70-х годов, наиболее известны Третья и Четвертая. Обе подвергались переработкам вплоть до конца 80-х годов. Существуют три редакции Третьей симфонии, из которых опубликованы две последние (1878, 1890). В этой симфонии, «где труба начинает тему», Брукнер, как уже упоминалось, впервые предстает во всем величии своего гения композитора-симфониста.

Что же представляла собой форма симфонии, которая заняла центральное место в творчестве Брукнера? В соответствии с ее классическим образцом, сформировавшимся в творчестве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена, — симфония состояла из четырех частей. Брукнер придерживался бетховенского образца симфонического цикла, видоизменяя его дух и форму изнутри.

Каждая из четырех частей классического цикла имеет свое строение. Крайние части, как правило, написаны в сонатной форме (финал также в форме рондо-сонаты или рондо). Медленная часть может быть трехчастной и, таким образом, иметь средний раздел перед повторением главной мелодии; в других случаях медленная часть строится на двух контрастных темах, которые затем подвергаются вариационному развитию. Трехчастная форма также является основой скерцо: в центре находится более медленное трио, обрамленное повторением первого скерцозного раздела; каждый из разделов скерцо строится в трехчастной форме с замедленным по темпу средним разделом.

Сонатная форма, или форма сонатного allegro, у венских классиков приобрела характер определенной закономерности, которой Брукнер в принципе неизменно следовал. Три раздела

сонатной формы составляют экспозиция, разработка и реприза с кодой. В экспозиции излагаются основные темы части, объединенные в три группы: главная партия, контрастная ей побочная и, наконец, заключительная, в которой обычно объединяются характерные свойства двух первых партий; более мелодичная, чем ритмически четкая главная партия, побочная иногда называлась певучей темой (Gesangsthema, как определял ее Брукнер). В разработке основные темы экспозиции подвергаются разнообразным изменениям, выявляющим их скрытые возможности. Отдельные элементы тематизма предстают в новом мелодическом и гармоническом облике, меняется их ритмическая структура, наконец, они даются в сложных контрапунктических сочетаниях (последнее особенно характерно для Брукнера). В репризе повторяются три тематические группы экспозиции, обычно в ином тональном соотношении[35]. Однако иногда разработка сливается с репризой, вовлекая в развитие главную партию, как это часто встречается в симфониях Бетховена; в этих случаях собственно реприза начинается с побочной партии. И, наконец, кода служит завершением развития части. По сравнению с венскими классиками у композиторов-романтиков значение и размеры коды все более возрастают и она приобретает, в частности у Брукнера, характер итогового утверждения основных музыкальных идей произведения; особенно это заметно в финалах его симфоний.

В Третьей симфонии Брукнера впервые в полной мере раскрылись характерные особенности его симфонического мышления. Современники называли ее «вагнеровской» симфонией (Wagner-Sinfonie). Действительно, это первая из симфоний Брукнера, отмеченная значительным влиянием вагнеровской музыки. Однако Брукнер не был эпигоном Вагнера. Его музыка столь своеобразна, что правильнее говорить не о ее зависимости от творчества Вагнера, а о внутреннем родстве с ним.

Третья симфония (ре минор), созданная 49-летним композитором, проникнута подлинно юношеской энергией и силой. Ее драматургическая концепция характеризуется героическим жизнеутверждением, что в известной степени позволяет сопоставить ее с Третьей, «Героической» симфонией Бетховена. В центре симфонии Брукнера — борющаяся личность, показанная в различных аспектах своего я; в ее мужественном и вместе с тем простодушно-наивном облике можно усмотреть автобиографические черты.

Глубоко своеобразно начало Третьей симфонии. Подобно призыву к героическим свершениям рельефная тема трубы

возникает из волнообразного, зыбко колышущегося фона pianissimo струнных. (Ее императивные интонации произвели особенно сильное впечатление на Вагнера, когда он знакомился с партитурой симфонии.) Аналогично первым тактам Девятой симфонии Бетховена, Третья Брукнера начинается не с утверждения главной темы, как было принято у классиков, а с постепенного зарождения, становления ее интонаций. По удачному определению одного из исследователей, кажется, что здесь начинается не симфония, а сама Музыка… Звучащая вначале нежно, словно издалека, тема главной партии постепенно приобретает характер все более непреклонного призыва к действию. Ее развитие приводит к драматической кульминации с грозными унисонами tutti, как бы низвергающимися с высоты; мужественный порыв наталкивается на непреодолимое препятствие.

Если главная партия отмечена чертами бетховенской героики, то побочная вводит в мир шубертовской песенной идиллии. Сила лирического излияния Брукнера такова, что обычно он не ограничивается одной мелодией, сплетая в одновременном звучании несколько мелодических линий. Певучая тема альтов, окруженная ажурными мелодическими фигурациями скрипок, проникнута безмятежным покоем; она звучит как свободный вздох полной грудью после напряжения схватки; словно расцветающие мелодии струнных доносят веяние весенней природы, ее трепетные зовы.

Заключительная партия, с характерными для Брукнера октавными унисонами и динамическими контрастами, проникнута драматизмом борьбы. Экспозицию венчает торжественный хорал медных, полный чувства непреклонной нравственной силы; подобные хоральные эпизоды составляют типичную особенность почти всех симфоний Брукнера. Напряженность развития еще более возрастает в разработке, на кульминации которой главная тема звучит в громогласных унисонах tutti как гордый вызов судьбе, брошенный «героем» произведения. Героический характер I части подчеркнут в репризе и коде, завершаемой победными интонациями-кличами главной темы.

Медленная часть симфонии возникла из воспоминаний композитора о его матери и дне ее рождения. Этим объясняется элегическое настроение, присущее музыке Adagio. Скорбные размышления и отрешенная созерцательность чередуются с проникновенной лирикой и экстатическими порывами. Adagio Третьей — первая из широко развитых медленных частей в симфониях Брукнера. Здесь, как и в других аналогичных частях,

запечатлелись сокровенные чувства и мысли композитора, рожденные в глубочайших тайниках его души. Adagio Брукнера принадлежат к числу наиболее проникновенных и возвышенных страниц мировой симфонической литературы. Основу замысла Adagio Третьей составляют три темы, взаимно дополняющие друг друга. Начальная тема квинтета струнных исполнена чувства благоговения и печальной задумчивости; безропотная покорность первых тактов сменяется все более настойчивыми мольбами. Вторая тема — плавная трехдольная мелодия альтов, словно парящая в небесных высях. Ее певучие интонации, полные теплоты и нежности, рождают чувство робкой надежды. Хорального склада третья тема выдержана в ритме сарабанды. Строгие звучания темы в квартете струнных полны просветленной грусти и отрешенности. В напряженном развитии Adagio интонации тем получают драматическое звучание, снимаемое глубоким спокойствием последних тактов коды.

Главный раздел III части, скерцо, рисует картину народного празднества, носящего характер неистового разгула природных стихий. Стремительно кружащаяся фигура восьмых у струнных, «отяжеляемая» грузными «притопываниями» аккордов медных, образует основной тематизм скерцо, родственный австрийским крестьянским танцам. Безмятежно пасторальное трио резко контрастирует главному разделу. В музыке трио, окрашенной добродушным юмором, словно оживают воспоминания далекой юности композитора. Приглушенно, как бы издалека звучит задорная тема лендлера, окруженная затейливыми мелодическими фигурациями и трелями, напоминающими щебетание птиц.

Музыка финала снова вводит в атмосферу напряженного драматизма. В симфониях Брукнера центр тяжести цикла перенесен в последнюю часть, составляющую решающий, самый напряженный этап развития. В финале Третьей развертывается картина титанической борьбы «героя» с противостоящими ему силами. Его личность как бы персонифицируется в грандиозной теме яростных аккордов меди, вздымающихся из стремительного вихря струнных (главная партия). Эта монументальная тема определяет героический характер финала.

Иной мир рисует побочная линия. Мелодия скрипок, напоминающая отзвуки польки, сплетается в ней с просветленным хоралом духовых. Брукнер по поводу этой темы говорил: «Такова жизнь», — по его словам, «полька означает юмор и веселое настроение в мире, а хорал, напротив, нечто печальное, мучительное». Но чувство скорби недолго владеет «героем». С новой силой вспыхивает борьба в заключительной партии,

пронизанной воинственными кличами труб и тромбонов. Через ряд драматических коллизий развитие приводит в коде к победному звучанию главной темы I части, венчающей цикл подобно величественной арке.

Четвертая, «Романтическая», симфония Брукнера (ми-бемоль мажор) значительно превосходит Третью по масштабам; эта первая из его симфоний длительностью около 60 минут. Необычные для того времени размеры произведения сделали невозможным его исполнение в первой редакции 1874 года. В 1878 году Брукнер сократил крайние части цикла и написал новое, «охотничье» скерцо (Jagd-Scherzo), а в 1880 году создал еще одну, третью редакцию с новым финалом. Во второй редакции Четвертая симфония была впервые исполнена 20 февраля 1881 года в Вене под управлением Ханса Рихтера. Однако и после успешной премьеры в партитуру вносились изменения; в 1886–1888 годах симфония, с одобрения автора, была переработана для первого издания одним из его ближайших учеников Фердинандом Лёве[36].

Фердинанд Лёве

В Третьей симфонии Брукнера преобладало героическое начало. Четвертая более объективна, овеяна дыханием природы. Ее называли «симфонией немецкого леса». На протяжении всей жизни Брукнер стремился к тесному общению с природой; об этом свидетельствуют не только его регулярные прогулки по венскому Пратеру[37], но и неоднократные посещения Шнеберга[38], хождение на лыжах, поездки к подножию Монблана и в другие альпийские местности. Чувство слияния с природой,

перерастающее в пантеистический восторг перед величием мироздания, характерно для многих произведений Брукнера, но особенно оно ощутимо в Четвертой симфонии. Богатство пейзажных ассоциаций и необычная выразительность мелодики сделали Четвертую одной из самых популярных симфоний композитора.

Начало I части рисует картину утреннего леса, охваченного сумерками. Таинственное тремоло струнных pianissimo прорезают призывные кличи валторны-solo словно отдаленные звуки охотничьего рога. Развитие интонаций темы в перекличке деревянных духовых и валторн вызывает представление о солнечных лучах, пронизывающих зыбкую массу тумана, пока, наконец, ослепительная звучность tutti не озаряет все вокруг потоками яркого света (вторая тема главной партии); кажется, что вся природа славит восход солнечного светила.

Побочная партия также овеяна лесной романтикой. В отрывистых, словно порхающих интонациях первых скрипок композитор воспроизвел посвист синицы, который он мог слышать в лесах, окружавших монастырь св. Флориана. («Zi-zi-Ьее» — так имитируют этот посвист на родине Брукнера, и он сам в шутку дал такое название теме скрипок.) Одновременно в альтах звучит плавная лирическая мелодия, полная восторженного упоения красотой природы. На кульминации побочной затаенное чувство прорывается в радостной перекличке мотивов-возгласов в различных группах tutti. Чувство могучего душевного подъема достигает апогея в заключительной партии, где бурлящие волны пассажей струнных словно захлестывают победные кличи медных.

Брукнер видел в Четвертой симфонии определенный программный замысел. Вот как он объяснял содержание I части: «Средневековый город — утренние сумерки — с городской башни раздаются звуки горна, призывающие к утреннему пробуждению — городские ворота распахиваются — рыцари на гордых конях выезжают на простор — и вот волшебство леса охватывает их — лесные шумы, пение птиц — и так развертывается дальше романтическая картина». Это словесное описание возникло уже после сочинения музыки и, конечно, не охватывает полностью ее образное содержание. Четвертую симфонию нельзя рассматривать как программную музыку в буквальном смысле этого слова. Подобно другим симфониям Брукнера, она выдержана в строгой форме, основанной на внутренней логике музыкального развития.

Образец такой формы — I часть Четвертой. В ее разработке ведущая роль принадлежит двум темам главной партии, символизирующим величие мироздания. После грандиозной

кульминации, когда словно распахиваются неземные дали, главная тема на миг растворяется в «эфирном» звучании высокой флейты, чтобы затем преобразиться в торжественном хорале медных. Это смысловой центр разработки: здесь композитор провозглашает свое этическое credo. Завершает разработку элегическое звучание альтовой темы побочной партии (вторые скрипки pianissimo в сопровождении остальных струнных); этот эпизод, один из наиболее поэтичных в симфонии, полон ощущения чуткой тишины и глубокого покоя; мягко ниспадающими интонациями он порой напоминает лирические темы Шумана.

После репризы, как всегда у Брукнера сохраняющей лишь основные контуры экспозиции, в коде развертывается величественная картина восхождения на недосягаемые вершины. Волнообразное движение струнных приводит к первой экстатической кульминации tutti, подобной вспышке ослепительного света, озарившего сумеречные низины; затем гигантское нарастание звучности завершается проведением главной темы в победных фанфарах валторн, словно нимбом окруженных лучезарным тремоло скрипок.

Andante Четвертой симфонии — наиболее субъективная по настроению часть цикла. В ней на первый план выступают личные переживания, окрашенные настроением глубокой скорби. Начальная тема виолончелей, выдержанная в ритме траурного шествия, даже воспринималась некоторыми критиками как символ печальной судьбы одинокого композитора. В основе Andante — две родственные по настроению темы. Тема виолончелей, одиноко звучащая на фоне приглушенного сопровождения скрипок и альтов с сурдинами, определяет настроение начала части. Второе проведение темы деревянными духовыми на фоне маршеобразного ритма басов еще больше подчеркивает ее сурово-скорбный облик. Композитор связывает первую тему со второй посредством строгого хорала струнных, который усиливает величаво-торжественный характер Andante. Протяжная вторая тема, проходящая у альтов в сопровождении pizzicato скрипок и виолончелей, развивает настроение первой. Отдельными мелодическими оборотами тема альтов обнаруживает близость к стилю духовных арий Баха с присущими им чертами возвышенного философского раздумья.

Форма II части подобна I (так называемое сонатное Andante). После небольшой разработки, где интонации первой темы преображаются в восторженный гимн, следуют реприза и величественная кода, в которой нарастание звучности приводит к главной кульминации части: в громогласном хоре медных

интонации темы звучат как радостное прославление красоты и могущества жизни. Краткое заключение Andante возвращает к настроению начала части. Мерный ритм литавр подобно биению маятника сопровождает скорбные ламентации духовых, истаивающие в pianissimo…

III часть — скерцо, — по словам композитора, рисует картину охоты на зайцев. В трио — во время охотничьей трапезы — звучит танцевальная мелодия. Действительно, с первых тактов фанфары валторн, напоминающие отдаленное звучание охотничьих рогов, создают впечатление стремительной погони; в перекличку с валторнами вступают трубы, тромбоны… Словно лесное приволье заполняется скачущими всадниками. В развитии скерцо с огромной изобретательностью используются эффекты оркестрового эха: переклички отдельных инструментов и оркестровых групп вызывают ощущение пространственной глубины и шири. Небольшое камерно-инструментованное трио (почти без медных) принадлежит к числу наиболее национально характерных страниц творчества Брукнера. На фоне волыночных басов звучит плавная песенно-танцевальная мелодия австрийского лендлера. Полная простодушного очарования музыка трио воспринимается как подлинная жемчужина народного искусства.

Грандиозный финал Четвертой симфонии по размерам далеко превосходит финал Третьей. Последнюю часть Четвертой симфонии часто порицали за ее якобы бесформенность, рапсодичность. В действительности строение финала подчинено таким же строгим законам музыкальной логики, как и первые три части симфонии; небывалые масштабы финала (541 такт в окончательной авторской редакции) обусловлены громадностью замысла.

Брукнер не дал точного разъяснения содержания финала Четвертой. Тем не менее музыка вызывает столь определенные образные ассоциации, что не оставляет сомнения в характере программного замысла. Это картина первозданного леса, охваченного неистовством непогоды, которая безжалостно рушит вековые деревья-великаны; буйство стихии сливается со смятением в душе человека, измученного тревогой и сомнениями. (Быть может, это сам Брукнер, терзаемый вечным страхом за судьбу своих творений?) Гигантским усилием воли «герой» обуздывает неистовство страстей, прокладывая себе путь к горним высям духа.

Первые такты финала рождают ощущение душной предгрозовой атмосферы. В неумолчное биение басов струнных и мерный шелест восьмых у вторых скрипок вплетаются угрожающе

нисходящие мотивы духовых, словно ветер склоняет вершины лесных великанов. Стремительно нарастающую звучность прорезают тревожные фанфары скерцо — образ дикой охоты. На вершине динамической волны в сумятицу ритмов и тембров яростно вторгается циклопическая тема унисонов tutti (главная партия); подобно внезапному удару молнии она смиряет разбушевавшуюся стихию. Новая динамическая волна приводит к еще более напряженной кульминации, венчаемой победными фанфарами первой темы симфонии у валторн, словно открывается недосягаемая вершина, сверкающая в лучах восходящего солнца.

Темы побочной партии контрастны главной. Это мир безмятежно светлых грез, быть может навеянных воспоминаниями детства. Внезапно резкий порыв бури сметает мечтательно хрупкие образы: вздыбленную звучность tutti (заключительная партия) прорезают маршеобразные ритмы медных; неистовство стихии возобновляется с новой силой. Гигантская разработка поражает богатством композиторской фантазии, совершенством контрапунктической техники. Титаническое напряжение борьбы достигает здесь своего апогея.

Реприза проникнута предощущением конечного апофеоза, которое еще более усиливается в начале коды. На фоне непрерывного тремоло струнных, рождающего чувство трепетного ожидания, начинается медленное неуклонное движение ввысь; торжественное хоральное звучание медных и деревянных духовых, прорезаемое призывными фанфарами труб, достигает неимоверной мощи в последних тактах, когда словно открывается сияющая бездна космоса и вся вселенная начинает звучать…

Трудные годы

Осенью 1874 года, когда Брукнер заканчивал работу над Четвертой симфонией, его материальное положение резко ухудшилось. Введение нового школьного закона лишило его места в педагогическом учреждении св. Анны, что означало существенное снижение ежегодного дохода композитора. Теперь он мог рассчитывать только на скудное консерваторское жалованье. В письме от 13 февраля 1875 года, адресованном одному из друзей, Брукнер горестно констатировал: «Мой конечный жребий — прилежно делать долги, а затем оказаться в долговой тюрьме, наслаждаясь плодами своего трудолюбия и воспевая глупость переселения в Вену. Меня лишили заработка в 1000 флоринов ежегодно… и взамен не дали ничего, даже стипендии. Теперь я не в состоянии отдать в переписку мою IV симфонию».

На следующий день Брукнер начал сочинять Adagio Пятой симфонии, сурово-скорбный характер которого, вероятно, навеян безотрадной ситуацией. Попытка добиться в университете доцентуры по музыкально-теоретическим дисциплинам осталась тщетной. Наивная ссылка на авторитетные отзывы о нем Рихарда Вагнера только вызвала раздражение Ганслика, который объявил Брукнера ввиду «бросающегося в глаза недостатка в образовании… полностью непригодным» к преподаванию в университете. Безрезультатными остались и попытки Вагнера, когда он в начале 1875 года выступал в Вене с концертами, побудить оркестр филармонии исполнить Третью симфонию Брукнера. В то время авторитет Ганслика в Вене был неизмеримо выше вагнеровского.

В такой безысходной ситуации возникла одна из самых грандиозных симфоний Брукнера — Пятая (си-бемоль мажор). Неблагоприятные обстоятельства не парализовали его волю к творчеству. 16 мая 1876 года партитура этого огромного произведения длительностью около 80 минут была закончена. Брукнер называл Пятую симфонию «фантастической». Более точным, вероятно, является определение, данное первым биографом композитора, Гёллерихом, — «трагическая», хотя и его нельзя понимать буквально. В напряженном драматизме главных тем симфонии, в гигантских масштабах ее развития, несомненно, запечатлелись душевные потрясения, испытанные в то время Брукнером.

Пятая симфония по справедливости считается наиболее контрапунктически сложной среди партитур Брукнера. В ней

нашло блистательное применение полифоническое мастерство композитора, приобретенное за годы учения у Зехтера. Другая особенность Пятой — обилие хоральных эпизодов, что дало повод называть ее «симфонией хоралов» (Choral-Sinfonie)[39]. Длиннейшей из всех частей симфоний, написанных до этого Брукнером, стал финал Пятой, протяженностью в 635 тактов. В его музыке сонатная форма органично сочетается с двойной фугой[40], вторая тема которой — хорал медных — венчает все произведение. Феноменальное контрапунктическое мастерство, проявленное Брукнером в финале симфонии, делает эту часть одним из шедевров мирового музыкального искусства.

Ко времени окончания Пятой симфонии (7 ноября 1875 г.)[41] положение Брукнера в Вене изменилось в благоприятную сторону. Его вторая попытка занять должность доцента в университете увенчалась успехом, несмотря на противодействие Ганслика, который предупредил Брукнера, что если он не откажется от притязаний на университетскую кафедру, то с их дружбой будет покончено. Коллегия профессоров высказалась за кандидатуру Брукнера, и 8 ноября 1875 года — на следующий день после окончания Пятой симфонии — ему было предоставлено право бесплатно (!) читать лекции по гармонии и контрапункту. (Денежное вознаграждение, соответствующее этому почетному титулу, пришло на два года позднее в результате настойчивых просьб Брукнера.)

А. Брукнер за дирижерским пультом

С энтузиазмом приступил новый доцент к исполнению своих обязанностей. «Я постоянно питал глубочайшее уважение к науке

и ученым… — говорил Брукнер, — из любви к ней мною избрана музыкальная наука, которую я хочу преподавать юношеству…» Пожалуй, никто другой в Вене, кроме Брукнера, не изучил так досконально все тонкости музыкальной науки. Известность музыканта-ученого опередила его появление в университете: студенческая аудитория приветствовала Брукнера бурной овацией, когда 25 ноября 1875 года он впервые взошел на кафедру для прочтения вступительной лекции.

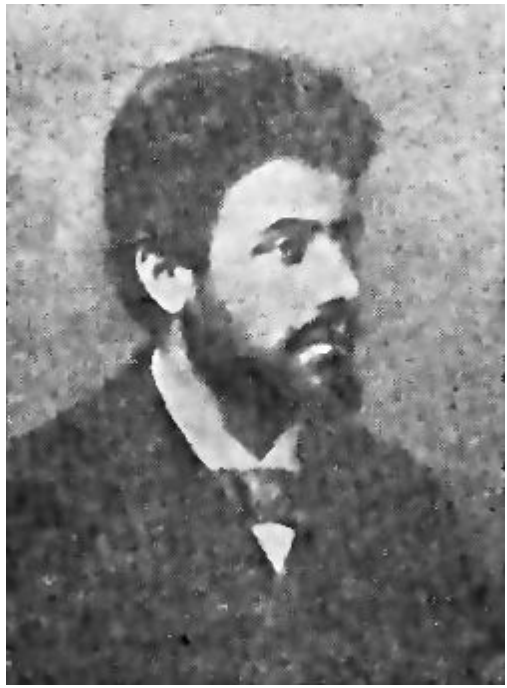
На новом поприще Брукнеру удалось быстро завоевать симпатии слушателей, которых он шутливо называл «мои Gaudeamus»[42] и с которыми были связаны его самые большие надежды. Действительно, лишенная предубеждений молодежь вскоре стала лучшим ценителем творчества Брукнера; у нее находил он поддержку в горькие минуты жизни, когда сталкивался с обидным непониманием критикой его произведений. Своим восторженным энтузиазмом студенты помогали композитору преодолевать многие испытания, выпавшие на его долю в Вене.

Другим источником духовной поддержки по-прежнему оставалась дружба с Вагнером. Летом 1876 года Брукнер был приглашен на торжественное открытие байрейтского театра. Радушно принятый Вагнером на вилле «Wahnfried», где он затем был желанным гостем каждый день, Брукнер присутствовал на всех генеральных репетициях тетралогии «Кольцо нибелунга» и на премьере, прошедшей с 13 по 17 августа 1876 года. Небывалая по грандиозности замысла тетралогия, исполнение которой заняло четыре вечера, произвела огромное впечатление на Брукнера, хотя ему, вероятно, осталась чуждой и малопонятной ее философская проблематика. Восхищение перед несравненными музыкальными красотами «Кольца» сохранилось у Брукнера до конца жизни. Позднее он приобрел партитуру последней части тетралогии — «Гибель богов», которая постоянно находилась на пюпитре его рояля.

Переполненный музыкальными впечатлениями, вернулся Брукнер в Вену, где его ждали новые разочарования. Завершив в конце 1876 года вторую редакцию Пятой симфонии, он почти одновременно закончил новый вариант Третьей, ранее отклоненной оркестром Венской филармонии. Однако и этот вариант симфонии не встретил сочувственного отклика оркестрантов. И снова поддержку оказал Иоганн Гербек. Став с 1875 года вторично руководителем концертов Общества друзей музыки, он включил Третью симфонию в программу одного из своих концертов невзирая на предубежденное отношение к ней со стороны ряда влиятельных музыкантов.

Однако Гербеку не суждено было довести свое начинание до конца: 28 октября 1877 года он скоропостижно скончался, оставив Брукнера в глубоком горе и тревоге за судьбу симфонии, исполнение которой должно было состояться 16 декабря. Опасения, к несчастью, оправдались. Хотя и удалось сохранить симфонию в программе концерта, ее премьера окончилась провалом.

После смерти Гербека Брукнер должен был сам дирижировать, так как не нашлось никого, кто отважился бы взяться за это заранее раскритикованное произведение. Однако, будучи выдающимся композитором, Брукнер, к сожалению, не был настоящим дирижером. Неприятности начались уже на репетициях; предубежденно настроенные музыканты, не стесняясь, насмехались не только над его манерой дирижировать, но и над музыкой, совершенно не понятной им. Но это были еще цветочки по сравнению с тем, что произошло на концерте: значительная часть публики, собравшейся в зале, находилась под влиянием враждебных выпадов Ганслика против Брукнера. Первые три части симфонии прошли успешно, несмотря на шиканье противников композитора. Однако во время исполнения монументального финала большая часть публики покинула зал. Под конец, по словам очевидцев, в зале осталась лишь небольшая группа приверженцев Брукнера, примерно человек 25, среди которых находился молодой Густав Малер, в то время студент Венской консерватории[43]. После того, как оркестранты поспешно ушли с эстрады, Брукнер еще долго и печально смотрел на опустевший зал. На ободряющие слова одного из друзей он только безутешно заметил: «Люди не хотят ничего знать обо мне!»



Густав Малер

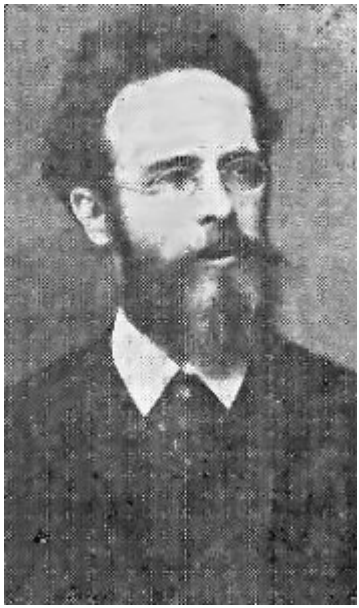
Однако Брукнер ошибался: как часто бывает в жизни, неудача неожиданно обернулась успехом. Вскоре после премьеры Брукнеру представился венский издатель Теодор Рёттиг, который заявил ошеломленному композитору, что намерен издать его опус на свой страх и риск; присутствовавший на репетициях Рёттиг безоговорочно поверил в будущее нового произведения. Партитура и голоса Третьей симфонии были изданы в 1878 году с многозначительным посвящением Р. Вагнеру; тогда же вышло из печати четырехручное фортепианное переложение симфонии, сделанное Г. Малером и Р. Кржижановским (учеником Брукнера) под редакцией профессора Венской консерватории Юлиуса Эпштейна. Первое издание брукнеровской симфонии положило начало распространению его симфонической музыки. Вместе с тем печатное посвящение Вагнеру послужило причиной новых нападок на Брукнера в венской прессе, почти полностью подвластной Ганслику. Лишь один из критиков, Людвиг Шпейдель, неизменно выступал в поддержку творчества Брукнера.

Катастрофа с премьерой Третьей симфонии оставила тяжелый след в сознании композитора; длительное время он не решался приступить к сочинению новой партитуры. Как уже упоминалось, в конце 70-х годов Брукнер подверг переработке ранее созданные симфонии: Третью (1876–1878), Первую и Вторую (1877), Пятую (1877–1878) и Четвертую (1878). В этот

период он сочинил только небольшие вокальные композиции — мужские хоры с сопровождением «Высокая песнь» (Hohe Lied, 1876), «Некролог» (Nachruf, 1877), известный позднее с другим текстом под названием «Музыка-утешительница», «Вечернее волшебство» (Abendzauber) и «Два сердца обрели счастье» (Zwei Herzen haben sich gefunden, оба — в 1878 г.), а также мотет Tota pulchra es[44] для солистов и хора.

Вскоре после окончании столь печального для Брукнера 1877 года судьба принесла ему утешение. Хотя попытки занять место придворного капельмейстера остались тщетными, 24 января 1878 года ему был присвоен титул действительного члена капеллы; в результате его годовой доход повысился на 800 гульденов. Теперь 54-летний композитор мог спокойно думать о приближающейся старости. В эти трудные для Брукнера годы постепенно растет число учеников-единомышленников, вскоре ставших его ревностными приверженцами. Из них назовем прежде всего трех, снискавших наибольшую известность в деле пропаганды его творчества. Это дирижеры Фердинанд Лёве, Франц Шальк, позднее руководитель Венской оперы, и его брат пианист Йозеф Шальк. Впоследствии к ним присоединились дирижер Феликс Мотль, органист Рудольф Дитрих, пианист Август Штрадаль и музыкальный критик Август Гёллерих, избранный самим композитором в качестве официального биографа[45]. Поддержка друзей помогла Брукнеру преодолеть мучительный творческий кризис.

Франц Шальк



Йозеф Шальк

На пути к славе

В конце 70-х годов Брукнер вступил в новый период интенсивного творчества, в течение которого были созданы все крупные произведения за исключением Девятой симфонии. Первым из них стал струнный Квинтет (фа мажор) для двух скрипок, двух альтов и виолончели, законченный в середине 1879 года. Сочинив квинтет, Брукнер выполнил обещание, данное им Хелльмесбергеру еще в 1861 году — написать произведение для его знаменитого квартета.

Почти все зрелые инструментальные опусы Брукнера предназначены для большого симфонического оркестра; квинтет представляет особый интерес как единственный образец камерно-инструментального жанра в творчестве композитора. Несмотря на известную близость к монументальному стилю симфоний Брукнера, квинтет свидетельствует о чутком постижении им специфики камерного ансамбля. Произведение отмечено интимностью настроения и филигранной отделкой деталей, характерной для данного жанра.

Квинтет состоит из четырех частей. После I части следует быстрое скерцо, а затем Adagio. Музыка наделена поразительной мелодической красотой и богатством гармонии; изобретательность тематического развития сочетается с мастерским использованием отдельных инструментов. После двух ритмически подвижных первых частей особенно впечатляет созерцательная лирика Adagio; по силе мелодического вдохновения эта часть принадлежит к прекраснейшим страницам мировой камерно-инструментальной литературы. Резкий контраст вносит финал, исполненный внутреннего беспокойства. Глубокое своеобразие содержания и формы отводят ему совершенно особое место в творчестве Брукнера.

Необычность и сложность квинтета не сразу были поняты исполнителями. Хелльмесбергер нашел скерцо слишком трудным для исполнения; поэтому в декабре 1879 года в качестве замены Брукнер сочинил технически более легкую часть под названием интермеццо. С тех пор за единственным зрелым камерно-инструментальным опусом композитора закрепилось название квинтета с интермеццо. Однако Хелльмесбергер не решился исполнить квинтет и с облегченной автором II частью. Честь его «открытия» принадлежит нескольким молодым музыкантам, которые выступили с ним 17 ноября 1881 года в зале Бёзендорфер под эгидой «Вагнеровского общества». Впоследствии квинтет Брукнера получил широкое распространение в

концертной практике и до сих пор является одним из самых известных его сочинений. Чтобы смягчить свой отказ, Хелльмесбергер предложил Брукнеру исполнить в придворной капелле Мессу № 1 (ре минор). Состоявшийся под управлением автора 6 июня 1880 года концерт был первым публичным исполнением музыки Брукнера, в Вене после неудачи с Третьей симфонией, если не считать его большой органной импровизации в зале Академического певческого общества. Вместе с Мессой впервые прозвучали мотеты «Locus iste» и «Os juste»[46], сочиненные для хора монастыря св. Флориана.

Три месяца спустя после окончания квинтета, в сентябре 1879 года, Брукнер приступил к сочинению новой, Шестой симфонии (ля мажор). Это произведение 55-летнего композитора отмечено поразительной свежестью музыки и вдохновением. Брукнер называл Шестую «смелейшей» (Keckste), другие, по аналогии с Шестой симфонией Бетховена, — «пасторальной». Действительно, подобно Четвертой, «Романтической», Шестая симфония Брукнера воспринимается как прославление красоты и величия мироздания. Из всех симфоний Брукнера эта — самая светлая по настроению. В ее музыке господствуют образы восторженного ликования, радостного упоения счастьем бытия. Лирические темы напоены небывалой ранее для симфоний Брукнера эмоциональной силой и теплотой чувства. Музыке присущи черты эпического величия, особенно заметные в финале, где возникают образы богатырской мощи, заставляющие вспомнить вагнеровского Зигфрида. Симфония заканчивается, как обычно у Брукнера, апофеозным звучанием главной темы I части, символизирующей торжество света и радости. Среди симфоний Брукнера Шестая выделяется большим богатством ритмики; пунктирные, двух- и трехдольные ритмы (в последовательном или одновременном звучании) придают музыке своеобразный «текучий», «парящий» характер.

В период работы над Шестой симфонией Брукнер совершил путешествие в Швейцарию (август — сентябрь 1880 г.). Вначале он посетил Обераммергау, чтобы увидеть знаменитое народное представление «Страстей» (Passionsspiele)[47], затем направился в Цюрих, где играл на большом органе кафедрального собора. Брукнер также выступал в Женеве, Фрейбурге, Берне, Люцерне и других городах, всюду вызывая восхищение слушателей. Во время этого путешествия Брукнер посетил местечко Шамони близ Монблана, где осмотрел знаменитый ледяной грот; так сбылась его давнишняя мечта увидеть вблизи высочайшую гору Европы.

Новый 1881 год ознаменовался радостным событием. Известный дирижер Ханс Рихтер по рекомендации Вагнера взялся

исполнить Четвертую симфонию Брукнера. Долгожданная премьера симфонии, пролежавшей в портфеле композитора семь лет, состоялась 20 февраля 1881 года в Вене и сопровождалась триумфальным успехом. По свидетельству прессы, симфония была принята публикой с энтузиазмом; после каждой части автора вызывали по четыре-пять раз. Симфония получила высокую оценку у ряда критиков[48]: в одной из рецензий Брукнер был причислен к самым выдающимся композиторам своего времени; в другой, отвечая на адресованные Брукнеру упреки в вагнерианстве, критик справедливо указывал, что он в такой же степени вагнерианец, в какой Вагнер — бетховенианец, а Бетховен — моцартианец; в этих словах проницательно раскрыта историческая роль Брукнера, завершающего вслед за Вагнером период музыкального романтизма XIX века.

Ханс Рихтер

Вскоре после столь удачного исполнения Четвертой Брукнер приступил к сочинению одного из самых известных своих произведений — знаменитого Te deum для солистов, хора и оркестра. Чувство огромного душевного подъема, пережитого в то время композитором, ощутимо уже в первых тактах Te deum, проникнутых восторженным гимническим пафосом. Первоначальный вариант произведения был закончен в мае 1881 года, однако не исполнялся и послужил основой для окончательной редакции 1884 года. 3 сентября 1881 года Брукнер завершил финал Шестой симфонии, а 23-го приступил к осуществлению нового монументального замысла — созданию Седьмой симфонии; наплыв музыкальных идей был столь велик, что не оставлял времени для значительных перерывов в

творчестве.

Работа над Седьмой продолжалась два года (1881–1883). В этот период состоялась последняя встреча Брукнера с Вагнером; 26 июля 1882 года в Байрейте он присутствовал на премьере «Парсифаля» — лебединой песни Вагнера. Брукнер снова наслаждался гостеприимством Вагнера на вилле «Wahnfried». На одной из встреч Вагнер дал торжественное обещание исполнить в Байрейте все симфонии Брукнера[49]. Музыка «Парсифаля» произвела на Брукнера ни с чем не сравнимое впечатление. По свидетельству очевидцев, он с присущей ему экзальтированностью стал на колени перед Вагнером, чтобы выразить безграничное восхищение его творением. Однако Вагнер охладил его порыв, сказав: «Умерьте свой пыл, Брукнер! Спокойной ночи!» Это были последние слова великого композитора, услышанные Брукнером. Чувство необычайного духовного подъема, испытанное в Байрейте, владело Брукнером во время работы над Седьмой симфонией; на музыке ее I части словно лежит лучезарный отблеск столь многообещающей для ее автора встречи с Вагнером.

В разгаре работы над II частью симфонии, Adagio, в феврале 1883 года Брукнеру суждено было пережить два диаметрально противоположных по значению события. Первое принесло большую радость: 11 февраля Венский филармонический оркестр под управлением Вильгельма Яна впервые исполнил две средние части из Шестой симфонии Брукнера — Adagio и скерцо; его музыку больше нельзя было игнорировать, но целиком исполнить симфонию филармонический оркестр еще не решался[50]. Премьера двух частей Шестой прошла с огромным успехом. Даже «гансликовская» критика не нашла повода для серьезных порицаний. Быть может впервые Брукнер обрел уверенность в своем композиторском будущем. Но через три дня после концерта его постигло ни с чем не сравнимое горе. Придя 14 февраля в консерваторию, он узнал, что накануне умер Рихард Вагнер. Скорбная весть потрясла Брукнера до глубины души: ушел из мира самый великий из музыкантов, встреченных им на жизненном пути. Душевная боль, вызванная смертью гениального композитора и почитаемого друга, с огромной художественной силой запечатлелась в последних тактах Adagio Седьмой; эти 40 с лишним тактов (в партитуре с буквы W) были сочинены под непосредственным впечатлением великой утраты. «…До этого места я дошел, — писал Брукнер одному из друзей, — когда поступила депеша из Венеции, и тогда мною впервые была сочинена подлинно траурная музыка памяти мастера». Летом 1883 года Брукнер снова посетил Байрейт, чтобы отдать

последнюю дань глубочайшей признательности великому музыканту на его могиле в парке виллы «Wahnfried».

Несмотря на горечь невозместимой утраты, Брукнер продолжал работу над Седьмой симфонией, которую закончил 5 сентября 1883 года. Как и другие его симфонии второго периода творчества в Вене (1879–1887), она написана во всеоружии композиторского мастерства. Наряду с Шестой это единственная симфония, не подвергнутая им впоследствии переработке. Благодаря господству в крайних частях цикла светлого, лучезарного колорита, подчеркнутого тональностью ми мажор, Седьмая принадлежит к числу наиболее легко воспринимаемых партитур Брукнера. Еще в большей степени, чем в Шестой симфонии, музыкальные образы Седьмой наделены жизненной силой и эмоциональной полнотой. Неудивительно, что она стала одним из популярнейших произведений композитора.

Неотразимо впечатляет мелодической красотой уже начальная тема, излагаемая виолончелями и альтами на фоне таинственного шелеста тремоло скрипок — одна из самых протяженных и чарующе вдохновенных мелодий Брукнера. Любопытно, что эта великолепная тема была сочинена композитором во сне. По его словам, однажды ночью ему явился друг из Линца и продиктовал тему симфонии, которую он тут же записал. «Запомни, эта тема принесет тебе счастье!» — сказал на прощанье друг. И действительно, Седьмая симфония принесла Брукнеру мировую славу.

Еще более торжественно и лирически упоенно звучит начальная тема при втором проведении в высоких регистрах скрипок и деревянных духовых; подобно восходящему светилу она возносится над сумрачным тремоло низких струнных, развертываясь во всем великолепии и блеске; в момент вступления tutti медных ее интонации словно излучают светоносную энергию. Так радостно, приподнято и гимнически вдохновенно не начиналась ни одна симфония Брукнера. Вторая, певучая тема с беспокойным мелодическим рисунком и напряженной вагнеровской хроматикой — контрастна первой; проникнутая духом романтического томления и мучительных противоречий, она вызывает ощущение непрерывных исканий, приводящих к новой, третьей теме, полной танцевального задора и напористой энергии; в ее стремительном движении исчезает возвышенная торжественность двух первых тем.

Разработка I части раскрывает дотоле неизведанные глубины духа композитора. Сокровенный мир интимных грез и мечтательных видений предстает в первом разделе, где доминирует певучая тема, излагаемая в высоком, напряженно

звучащем регистре виолончелей. Это как бы лирическая исповедь «героя», предваряемая раздумчивыми интонациями первой темы. Резкий контраст создает второй раздел разработки, рисующий картину титанической схватки. Подобно неумолимой поступи судьбы звучат в tutti оркестра интонации начальной темы, вызывая представление о единоборстве «героя» с силами рока. Этот кульминационный раздел разработки отмечен величием античной трагедии. Дальнейшее развитие подобно одной гигантской волне, включающей и динамическую репризу, устремлено к последним тактам I части — лучезарной коде, где на органном пункте тоники длительностью в 53 такта утверждается мажорное трезвучие. Кода заканчивается ликующими фанфарами медных, провозглашающими торжество жизни и света.

Полярно противоположную сферу образов воплощает начало II части. На ум невольно приходят бессмертные пушкинские строки:

> Вдруг: виденье гробовое,
> Незапный мрак иль что-нибудь такое…

Траурное звучание до-диез-минорной темы в первых тактах Adagio рождает чувство безграничной скорби; сумрачный колорит низких струнных (альты, виолончели, контрабасы) подчеркнут зловеще-суровым тембром квартета вагнеровских туб[51], впервые примененных здесь Брукнером; мрачно-торжественным звучанием они затмевают прежний солнечный ландшафт, словно возвещая приближение смерти. Брукнер с трогательной непосредственностью описал происхождение замысла Adagio: «Однажды я пришел домой и мне стало очень печально; я думал о том, что мастера скоро не будет в живых, и тогда мне пришло на ум cis-moll'ное Adagio». (Это было за три недели до смерти Вагнера.) Действительно, образы Adagio Седьмой симфонии с огромной силой передают трагедию смерти и одновременно страстное стремление к преодолению страданий, к освобождению от власти зла. Скорбному оцепенению первых тактов Adagio противостоит хорал струнных (вторая часть темы), воспроизводящий мажорные интонации «Non confundar in aeternum»[52] из Te deum Брукнера. Здесь композитор цитирует самого себя, чтобы сделать максимально понятным замысел Adagio, основанный на контрасте противоположностей — мрака и света, гнетущей подавленности и радостного озарения, преображения. Так уже в первых тактах раскрывается главная идея Adagio, определяющая дальнейшее развитие.

А. Брукнер в 1885 г.

После трагедийных образов первой темы вторая переносит в мир светлой романтической мечты. На мягко колышущемся фоне сопровождения у скрипок легко и свободно парит моцартовски ясная тема с прозрачным мелодическим орнаментом; она кажется неземным видением, пришедшим из мира, не подвластного силе зла. И снова с неотвратимой неизбежностью возникают сурово-скорбные звучания первой темы, символизируя неизбывность страданий и смерти. На контрастном противопоставлении этих полярных образов основано дальнейшее развитие Adagio, приводящее к экстатической кульминации в до мажоре, утверждающей радостно преображенные интонации первой темы. Затем следует трагический срыв. Ослепительно блестящее tutti оркестра сменяется подобно внезапно опустившемуся темному занавесу сумрачно-приглушенным звучанием квинтета туб — эпилогом-эпитафией памяти Вагнера; словно в скорбном оцепенении медлительно развертываются интонации темы «Non confundar», пока подавляемые усилием воли рыдания не прорываются наружу во внезапном вскрике валторн fortissimo. Просветленно мажорное звучание первой темы в последних тактах части воспринимается как примирение с неизбежным. Так заканчивается Adagio Седьмой симфонии — одно из самых вдохновенных созданий Брукнера, в котором, быть может, с наибольшей полнотой воплотилось его credo человека и художника.

Ярчайший контраст трагической застылости последних тактов Adagio создает начало III части, скерцо, полное ощущения

первозданной силы и энергии неукротимого натиска. Безостановочное кружение фигуры струнных, напоминающее какой-то причудливо-демонический хоровод, властно прорезает ритмически чеканная тема трубы — призыв к борьбе и символ душевной стойкости в испытаниях. Любопытная деталь: прообразом этой темы послужил задорный клич петуха. Скерцо Седьмой симфонии — одно из самых инфернально-зловещих у Брукнера. Недоброе, призрачное веселье основного раздела, в котором моментами чудится мефистофельская усмешка, резко оттеняет безмятежное спокойствие трио. Шубертовски напевная мелодия скрипок, выдержанная в плавном ритме лендлера, овеяна атмосферой сельской идиллии, поэзией лесного приволья.

Финал симфонии знаменует окончательное торжество действенного, мужественно-героического начала; музыка пронизана чувством радостной окрыленности, пафосом победного ликования. Стремительно-полетная первая тема, интонационно близкая начальной теме симфонии, проникнута четким маршевым ритмом; она словно уносит слушателя в безбрежные звездные дали, символизируя победу духа над материей. Типичная для Брукнера хорального склада вторая тема и рыцарственно горделивая третья с ее гигантскими унисонами контрастно дополняют основной образ финала: символ несокрушимой веры, непререкаемых духовных ценностей и поистине апокалипсическая картина смертельной схватки небесного воинства с сонмищем адских сил. Дальнейшее развитие финала всецело подчинено художественному замыслу. В репризе три основные темы даются в обратной последовательности, чтобы создать ощущение единого динамического нарастания, венчаемого лучезарной кодой. Весь финал в целом — один из наиболее ярких примеров творческого процесса Брукнера, при котором формообразование обусловлено внутренними художественными импульсами. Однако это своеобразие формы не сразу было понято современниками. Симфонии Брукнера называли «бесформенными» и порой издевательски утверждали, что он сочиняет «словно пьяный». Даже такой горячий пропагандист музыки Брукнера как дирижер Герман Леви вначале капитулировал перед финалом Седьмой; лишь после разъяснений автора он решился выступить с ее исполнением в Мюнхене.

Артур Никиш

Концерт состоялся 10 марта 1885 года и имел огромный успех; мюнхенская премьера Седьмой симфонии стала величайшим триумфом Брукнера, положив начало его широкому признанию за пределами Австрии[53]. Не только публика восторженно встретила новую симфонию, но и критики писали, что автора можно сопоставить с самим Бетховеном. Используя энтузиазм слушателей, Леви организовал сбор средств для издания партитуры симфонии, увенчавшийся успехом. Вечером следующего дня Брукнер слушал в театре «Валькирию» Вагнера под управлением Леви; после спектакля по просьбе Брукнера в опустевшем зале трижды прозвучала траурная музыка из Adagio Седьмой в память о «бессмертном мастере».

Исполнение музыки Брукнера в Германии способствовало изменению отношения к ней на родине композитора. Еще до мюнхенской премьеры Гуго Вольф выступил с примечательной статьей, направленной против критиков Брукнера; в ней он, в частности, называл его симфонии «значительнейшими из всех симфонических произведений, созданных со времен Бетховена», и далее утверждал, что «из всех ныне живущих композиторов… этот гениальный новатор (Sturmer) обладает наибольшим правом быть исполняемым и вызывать восхищение».

Гуго Вольф

Огромный творческий подъем, сопровождавший сочинение Седьмой симфонии, ощутим в музыке Te deum, законченного в том же году. Оба произведения обнаруживают значительную стилевую близость вплоть до интонационного родства отдельных тем (помимо упомянутого цитирования «Non confundar» в Adagio симфонии).

Te deum занимает особое место среди крупных вокально-симфонических произведений Брукнера из-за относительной краткости: его длительность составляет около двадцати пяти минут. Также необычно для духовной музыки Брукнера ощущение стихийно-первозданной, почти грубой силы, которое пронизывает большую часть партитуры, что дало повод называть его Te deum «мужицким» (Bauern-Te deum). Подобно Реквиему Моцарта и «Торжественной мессе» Бетховена, Te deum Брукнера выходит за пределы церковного ритуала. В этом произведении композитор нашел свои приемы для воплощения образов традиционного текста, придав им черты эпического величия. Не случайно его Te deum получил распространение преимущественно в концертной практике, позволявшей использовать грандиозные по количеству участников исполнительские коллективы. Сам Брукнер относился к Te deum с большой любовью и называл его своим «лучшим произведением». Te deum снискал наибольшую популярность среди всех хоровых опусов Брукнера. Наряду с Седьмой симфонией композитор обязан этому произведению своей всемирной славой в последние годы жизни. Впервые Te deum был исполнен под управлением автора 8 мая 1885 года в концерте «Вагнеровского общества», состоявшемся в зале Бёзендорфер; из-за недостатка средств оркестр заменяли два рояля. Оркестровая премьера состоялась 10 января 1886 года под управлением Х. Рихтера и вызвала восторженный отклик у большинства публики и критиков. В том же году Te deum прозвучал в Мюнхене, Праге, Линце.

С середины 80-х годов начинается период растущего

признания Брукнера не только в Европе, но и в Америке. В 1885 году Третья симфония прозвучала в Гааге, Дрездене, Франкфурте; тогда же состоялась премьера Третьей в Нью-Йорке под управлением Антона Зейдля, первого исполнителя музыки Брукнера в Америке. В том же году квинтет Брукнера исполнялся в Мюнхене, Кёльне, Линце, Вене (в последнем городе — квартетом Хелльмесбергера, решившегося, наконец, выступить с этим произведением). Следующий 1886 год стал годом широчайшего признания Седьмой симфонии, прозвучавшей в Граце, Кельне, Гамбурге, Чикаго, Бостоне, Нью-Йорке, Амстердаме. Примечательным было гамбургское исполнение Седьмой, после которого Эдуард Марксен, учитель Брамса, назвал ее величайшей симфонией нашего времени. Эта оценка, исходившая от представителя враждебного лагеря, доставила Брукнеру особенно большую радость. Незадолго до этого в Карлсруэ престарелый Лист выразил восхищение Adagio Седьмой симфонии, исполненного под управлением Ф. Мотля на празднестве Всеобщего немецкого музыкального союза, в члены которого был принят Брукнер. Наконец, линцский союз «Frohsinn» во время своих юбилейных торжеств составил программу концерта целиком из произведений Брукнера; на этом празднестве композитор произнес примечательные слова о том, что Вагнер, не успевший выполнить свое обещание исполнить все его, Брукнера, симфонии, оставил ему в качестве «опекунов» (Vormündern) Никиша, Леви и Рихтера.

А. Брукнер в 1886 г.

Новый 1887 год отмечен триумфальными исполнениями Седьмой симфонии в крупнейших городах Европы — Будапеште, Дрездене, Берлине, Лондоне. В это время Брукнер уже всецело занят сочинением Восьмой симфонии, начатой еще в 1884 году; это грандиозное произведение, длительностью около восьмидесяти минут, стало последней симфонией Брукнера, которую ему суждено было закончить. 4 сентября 1887 года композитор писал Г. Леви: «Наконец, Восьмая завершена, и первым должен узнать об этом мой отец в искусстве» (künstlerischer Vater — так Брукнер называл Леви). Однако композитора ожидало разочарование: Леви нашел симфонию неисполнимой и предложил сделать значительные изменения и сокращения. Небывалые размеры Восьмой были непонятны даже самым близким сторонникам Брукнера. Композитор болезненно переживал неудачу. По свидетельству И. Шалька, отказ Леви поверг Брукнера в глубокое уныние; он чувствовал себя настолько несчастным, что утратил веру в композиторское призвание. Однако его сильная натура смогла преодолеть новый творческий

кризис. В 1889–1890 годах он создал вторую редакцию Восьмой симфонии, сделав ряд сокращений и других изменений: написал новую коду I части, которая теперь заканчивалась pianissimo (уникальный случай в симфониях Брукнера!).

После лучезарного колорита Седьмой симфонии Восьмая (до минор) поражает глубиной трагического мироощущения, особенно сильного в I части. Для этой симфонии в наибольшей степени подходит классическая формула развития цикла — «от мрака к свету». В грандиозной концепции Восьмой, как ни в какой другой симфонии Брукнера, развертывается картина титанической борьбы, приводящей к победе жизнеутверждающего начала. В этом Восьмая наиболее близка симфонизму Бетховена.

Известны высказывания Брукнера по поводу содержания отдельных частей Восьмой симфонии. При всей своей наивности они помогают понять смысл главных музыкальных образов. I часть, по словам композитора, — возвещение смерти (Todesverkündigung), становящееся все более сильным; в конце части господствует чувство смирения и покорности. Действительно, главная тема I части, грозно вздымающаяся в октавных унисонах низких струнных на фоне таинственного тремоло скрипок, носит непреклонный императивный характер; по образному смыслу (но не по средствам воплощения) ее можно сопоставить с «мотивом судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Еще более грозно и устрашающе звучат интонации главной темы при втором проведении в мощных унисонах медных, не оставляющих надежды на спасение. Этот образ роковой силы доминирует в I части, одной из самых кратких в симфониях Брукнера (417 тактов). Подобная проблеску света побочная партия, насыщенная теплым звучанием струнных, лишь ненадолго вносит чувство утешения и покоя. В предельно лаконичной (всего 24 такта!), но многозначительной коде I части наступает развязка драмы: устало ниспадающие интонации главной темы постепенно замирают в pianissimo на фоне мерных ударов литавр. По свидетельству очевидца, Брукнер, записывая музыку коды, сказал: «Так бьют часы смерти» (Totenuhr).

Очевидно, чтобы развеять траурное настроение заключения I части, композитор сделал скерцо II частью цикла. Сочностью жанрового колорита музыка напоминает картины старых фламандских мастеров, погружая в атмосферу простонародного, грубоватого веселья, пронизанного ощущением здоровой мужественной силы. Брукнер называл первую тему скерцо «немецкий Михель». Грузная, чуть неуклюжая тема басов струнных в остинатном ритме лендлера действительно чем-то напоминает походку простого деревенского парня; ее оттеняют

шелест и жужжание тремоло высоких скрипок, хроматические пассажи которых вносят элемент призрачности, нереальности происходящего; музыка уподобляется фантастическому хороводу причудливых видений… Эта двойственность земного и незримо ирреального сохраняется на протяжении главного раздела скерцо, одного из самых масштабных у Брукнера. О трио скерцо Брукнер говорил: «Михель удобно расположился на вершине горы и грезит, глядя на страну» («träumt ins Land»). В этих словах верно схвачено основное настроение трио, мечтательная музыка которого близка пасторальной идиллии; неторопливые, протяжные мелодии овеяны дыханием величественной альпийской природы, проникнуты близостью к родине.

Торжественное хоральное звучание кульминаций трио предвосхищает возвышенный склад III части симфонии — Adagio. Эта часть — самая грандиозная из всех медленных частей в симфониях Брукнера (301 такт). В ее монументальной форме нашло совершенное воплощение архитектоническое искусство композитора. Adagio захватывает напряженным эмоциональным током выразительно пластичных мелодий, благородной сдержанностью страстного чувства. Это гигантский симфонический ноктюрн, в котором словно в едином порыве сливаются голоса вселенной… Брукнер говорил по поводу музыки Adagio: «Тогда я слишком глубоко заглянул в глаза одной девушке». Конечно, поздняя влюбленность композитора лишь послужила побудительной причиной для создания величественной поэмы в звуках, где земное, человеческое чувство перерастает в пантеистически восторженное упоение красотой мироздания.

Огромная звуковая конструкция Adagio основана на двух темах-зернах, из которых вырастает сложнейшая симфоническая ткань. Начальная тема у первых скрипок на фоне мерно пульсирующего ритма сопровождения — образ затаенной мольбы, полной скрытой страстности, которая с неистовой силой прорывается на кульминации темы. Ее завершают умиротворенные хоральные звучания, окруженные торжественными арпеджиями арф, словно теряющимися в заоблачных высях… Вторая тема, звучащая в грудном теплом тембре виолончелей, носит более личный характер. Ее выразительные интонации, сопровождаемые мягким шелестом тремоло струнных, звучат как взволнованная лирическая исповедь.

Гигантский финал Восьмой симфонии (747 тактов!) по размерам и драматической напряженности превосходит даже финал Пятой. Из высказываний Брукнера известно, что поводом к

его созданию послужила торжественная встреча трех императоров — австрийского, германского и русского — близ Ольмюца в сентябре 1884 года, сопровождавшаяся военным парадом. По словам композитора, в первых тактах финала «струнные — скачка казаков; медь — военная музыка; трубы — фанфары в момент встречи…». Эти образы, конечно, не исчерпывают полностью содержание концепции финала. В ее центре, как и в I части Восьмой, — титаническая личность «героя», бросающего гордый вызов судьбе. Через напряженную борьбу, насыщенную острейшими драматическими коллизиями, развитие приводит к торжественному апофеозу в последних тактах, объединяющих в одновременном звучании главные темы всех частей симфонии. Настойчивое повторение в ослепительном до мажоре преображенной темы I части символизирует оптимистическое разрешение трагического конфликта — победу жизни над смертью, света над тьмой. Могучим гимном радостного ликования заканчивается финал Восьмой симфонии, последний симфонический финал, который суждено было завершить Брукнеру.

Неудача с первой редакцией Восьмой симфонии вызвала новую череду переработок старых произведений. Испытывая мучительные сомнения, Брукнер соглашается с предложениями И. Шалька и Ф. Лёве подвергнуть ревизии даже ранние симфонии. Он откладывает в сторону начатые в сентябре 1887 года эскизы новой, Девятой, симфонии и на четыре года погружается в работу над партитурами уже законченных произведений. Помимо второй редакции Восьмой симфонии в конце 80-х годов сделаны новые редакции Третьей и Первой симфоний. Кроме того, И. Шальк, получивший поддержку Г. Леви, вносит в партитуры уже опубликованной Четвертой (изд. в 1888 г.) и Пятой симфоний такие значительные изменения, что они искажают первоначальный авторский замысел. Хотя новые редакции имели целью сделать музыку Брукнера более доступной пониманию современников, они не были оправданными с точки зрения исторической перспективы. С тех пор, как в XX веке, преимущественно в 30-х годах, были изданы первоначальные авторские редакции симфоний Брукнера[54], они признаны единственно адекватными замыслам композитора и в этом виде исполняются крупнейшими дирижерами современности.

Последние триумфы

Конец 80-х — начало 90-х годов ознаменовались растущим признанием творчества Брукнера. 22 января 1888 года Х. Рихтер дирижировал в Вене концертом, посвященным Брукнеру: исполнялись Четвертая симфония и Te deum. 31 мая 1891 года композитор пережил один из величайших триумфов своей жизни, когда присутствовал в Берлине на первом исполнении Te deum под управлением Зигфрида Окса. На репетиции Брукнер был встречен тушем оркестра, а после концерта разразилась настоящая буря аплодисментов. Оксу удалось довести исполнение Te deum до такой степени совершенства, что автор признал его трактовку «высоко гениальной». «Никогда более мне не придется услышать подобное исполнение моего произведения», — писал он дирижеру вскоре после берлинского концерта.

Победное шествие Te deum по концертным эстрадам крупнейших городов Европы и Америки — Вены, Амстердама, Христиании (ныне Осло), Штутгарта, Дрездена, Гамбурга (Г. Малер), Цинциннати[55] — вдохновило Брукнера на создание последнего духовного произведения — 150-го псалма для солистов, хора и оркестра (1892). Этот опус был с успехом исполнен в том же году в Дрездене (после неудачной премьеры в Вене). В 90-е годы растет число зарубежных исполнений симфоний Брукнера, особенно Третьей, Четвертой, Седьмой, сопровождавшихся все более восторженным приемом. Однако последним великим триумфом, который суждено было испытать Брукнеру, стала долгожданная премьера Восьмой симфонии, исполненной оркестром Венской филармонии под управлением Рихтера 18 декабря 1892 года. Эта самая монументальная из симфоний Брукнера, в качестве единственного номера программы заполнившая целый вечер, произвела потрясающее впечатление. Исполнение каждой части сопровождалось шквалом аплодисментов[56]. В рецензии Гуго Вольф назвал ее «творением титана, превосходящим по своим духовным масштабам и величию все другие симфонии Брукнера». Тогда же Восьмая была провозглашена в критике «величайшей симфонией XIX века» и «венцом музыки нашего времени». Последней премьерой, на которой присутствовал престарелый композитор, было исполнение его мужского хора «Гельголанд» в сопровождении оркестра 8 октября 1893 года. На премьеру Пятой симфонии под управлением Ф. Шалька 8 апреля 1894 года в Граце тяжело больной композитор не смог приехать.

Эти годы величайших триумфов Брукнера были омрачены тяжелыми недугами. Уже с конца 80-х годов состояние его здоровья стало ухудшаться. Упадок физических сил усугублялся хроническими простудными заболеваниями и нервным расстройством. В 1890 году он был вынужден просить о предоставлении годичного отпуска в консерватории. Предоставленный ему отпуск он использовал для отдыха в родной ему Верхней Австрии. По пути он остановился на курорте Ишль, где играл на органе по случаю бракосочетания дочери императора, эрцгерцогини Валерии; сохранились эскизы его импровизации, из которых видно, что он использовал темы финала своей Первой симфонии, а также излюбленную им тему фуги Alleluja из «Мессии» Генделя и «Gott erhalte» Гайдна.

А. Брукнер. С портрета работы Ф. Бератон (1888)

Резкое ухудшение здоровья заставляло Брукнера с тревогой думать о будущем. С помощью друзей ему удалось в конце 1890 года исхлопотать у правительства Верхней Австрии почетную пенсию в размере 400 гульденов ежегодно. После этого в начале следующего, 1891 года он окончательно прекратил деятельность в консерватории, которой отдал 22 года жизни (консерваторская пенсия составила 440 гульденов). Таким образом, только на 67-м году жизни Брукнер смог почти всецело посвятить себя творчеству. Отныне все его помыслы связаны с Девятой симфонией, работа над которой продолжалась до последнего дня его жизни[57].

В том же знаменательном для Брукнера 1891 году он был удостоен высокого официального звания: философский факультет

университета присвоил ему титул доктора honoris causa[58]. Это был высший знак отличия, которым наука могла отметить крупнейшего после Бетховена венского симфониста. Торжественная процедура присуждения ученой степени состоялась 7 ноября в зале сенатского собрания. Брукнер был настолько взволнован, что потерял нить изложения своей благодарственной речи. «Если бы здесь был орган, то я смог бы лучше выразить вам свою признательность», — такими словами закончил выступление композитор. В связи с этим событием Академическое певческое общество устроило 11 декабря праздничный банкет, на котором ректор университета в присутствии 3000 собравшихся произнес знаменательные слова: «Там, где наука останавливается перед непреодолимыми границами, начинается область искусства, которое призвано выразить то, что остается недоступным любому знанию. Я… склоняюсь перед прежним младшим учителем из Виндхаага». В знак благодарности Брукнер посвятил Венскому университету свою Первую симфонию, новая редакция которой была завершена в 1891 году. Венская премьера этой симфонии состоялась 13 декабря того же года под управлением Рихтера, причем оркестр филармонии, по словам Брукнера, «сначала объявил ее продуктом больного воображения, а затем признал феноменальным творением». В этот период официального признания заслуг Брукнера был создан его первый бюст, изваянный скульптором Виктором Тильгнером[59] (установлен в Венском городском парке).

А. Брукнер. Бронзовый бюст работы В. Тильгнера

В 1892 году наступило резкое ухудшение здоровья. Когда летом Брукнеру довелось в последний раз посетить могилу Вагнера в Байрейте, где он слушал «Парсифаля» и «Тангейзера», его сразил тяжелый приступ болезни; врачи констатировали хроническое сердечное заболевание, к которому вскоре присоединилась водянка. После этого у Брукнера появилось дрожание рук и его некогда каллиграфически четкий почерк утратил ясность начертания. В дальнейшем временные улучшения здоровья чередовались с более длительными периодами ухудшения. В эти мучительно трудные годы Брукнер до предела напрягает остатки жизненных сил, продолжая неустанную борьбу за свое последнее произведение — Девятую симфонию. Три первые части симфонического цикла были завершены 30 ноября 1894 года. После этого силы оставили композитора: финал остался в эскизах, хотя Брукнер продолжал работать над ним до последнего дня жизни. Сохранившиеся наброски показывают, что финал задуман как грандиозная по размерам часть с фугой и хоралом наподобие финала Пятой симфонии.

Заканчивая III часть, Adagio, тяжело больной композитор уже предчувствовал, что ему не суждено завершить финал Девятой, и рекомендовал исполнять вместо него Te deum. Опасаясь, что в

случае его смерти венские друзья внесут в партитуру законченных частей симфонии нежелательные изменения, Брукнер передал ее дирижеру берлинской оперы Карлу Муку, чтобы с нею «ничего не случилось». О каком поистине трагическом духовном одиночестве композитора в последние годы жизни свидетельствует это решение!

Девятая симфония (ре минор) — лебединая песня Брукнера — быть может самое великое из его творений; ни в одной из других его симфоний музыка не достигает таких глубин философского постижения тайн человеческого бытия, жизни и смерти; подобно гигантской вершине, венчающей гряду горных пиков, высится Девятая над его ранее написанными симфониями, поражая масштабами исполинских контуров — три ее законченные части длятся около 68 минут! Сохраняя в Девятой сложившуюся в предыдущих симфониях структуру первых трех частей цикла, Брукнер насыщает ее новым содержанием. Созданная в предчувствии близкой кончины, она проникнута элегической грустью прощания с жизнью. Мудро-просветленная, словно освободившаяся от тяжести земных страданий философская лирика симфонии овеяна дыханием вечности.

В I части последний раз развертывается картина титанической борьбы; с прометеевской силой духа вступает здесь герой в схватку с судьбой, словно бросая вызов всей вселенной.

…Ни одна из симфоний Брукнера не начинается так торжественно и возвышенно, как Девятая. В глубоких унисонах струнных и духовых рождается тема восьми валторн. Быстро достигнув кульминации, она, как ослепительный сноп света, прорезает сумрачное тремоло струнных. Новая, более мощная динамическая волна приводит к грандиозной теме унисонов tutti в громогласном fortissimo (основная тема главной партии); угловатая, с резкими интервальными скачками и жесткими акцентами, она напоминает зигзаг молнии или удары гигантского молота о наковальню. Эта тема, полная суровой решимости и мужественной силы, ярко выражает героическое начало симфонии. Глубочайший контраст создает мелодия побочной партии — одна из самых трогательно человечных у Брукнера; широко распевные интонации первых скрипок звучат как настойчивая, но мягкая мольба, перерастающая в восторженный экстатический порыв… Еще более необычна для Брукнера заключительная партия, сочетающая суровость маршеобразного движения с лирической задушевностью мелодических интонаций; ее музыка словно излучает потоки сердечного тепла и любви…

В разработке тем рельефно выступают мужественные героические черты; они достигают предельной силы на

кульминации раздела, одновременно образующей начало репризы (так называемая динамическая реприза). Это, вероятно, самая грандиозная из всех кульминаций в симфониях Брукнера: интонации главной темы с прометеевской мощью провозглашаются в унисонах духовых, прорываясь сквозь бешеные потоки хроматических пассажей в унисонах струнных; здесь — высшее утверждение героического начала и одновременно трагический срыв, падение в бездну… В дальнейшем развитии музыка приобретает характер фатальной обреченности, символизируемой непреклонным ритмом марша; взлеты мужественной энергии чередуются с моментами усталой отрешенности, безвольной покорности. Лишь в последних тактах коды вновь оживает гордый, несокрушимый дух главной темы.

II часть Девятой симфонии, как и Восьмой, — скерцо. Это самое поразительное из всех скерцо Брукнера. Созданное 69-летним композитором, оно захватывает юношеской щедростью фантазии, новизной и смелостью музыкального языка. В музыке оживает мир причудливо фантастических видений, отдаленно напоминающий феерические образы увертюры «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона. В основном разделе скерцо бесплотные звучания pizzicato струнных, подобные хороводу блуждающих огней, чередуются с неистовыми громыханиями жестких звучаний tutti — словно землю внезапно сотрясает топот сказочных великанов или первобытных чудовищ. Стремительное мелькание мелодических арабесок в трио вызывает представление о воздушном танце эльфов при холодном свете луны. Вторая певучая тема — чудо музыкальной поэзии! Элегическая мелодия скрипок с мягко ниспадающими интонациями полна бесконечной нежности и сладостной истомы…

Adagio Девятой, бесспорно, принадлежит к числу глубочайших философских страниц мировой симфонической литературы. Уступая по масштабам медленной части Восьмой симфонии, оно превосходит ее значительностью содержания. По объективному смыслу это Adagio-финал, Adagio-эпилог, завершающий не только Девятую симфонию, но и все творчество композитора. Здесь им сказано последнее и самое великое из всего, что ему суждено было выразить в звуках.

…Словно из небытия возникает одинокая тема солирующих скрипок с напряженными интервальными ходами, подобная трагически неразрешимому вопросу. К интонациям скрипок присоединяются сумрачно-торжественные звучания вагнеровских туб и других медных; хроматически насыщенное мелодическое движение ширится и растет в голосах оркестра, вскоре достигая мажорной кульминации, подчеркнутой светлыми тембрами

высоких труб, которые сменяют хоральные аккорды деревянных духовых. Уже в первых тактах с удивительной полнотой раскрывается главная идея Adagio — от предсмертной муки одиночества и покинутости через борьбу и преодоление к торжеству света, разума и душевной гармонии…

Неторопливое течение интонаций главной темы, в котором созерцательная отрешенность сменяется экстатическими озарениями, приводит к новому эпизоду (Брукнер называл его темой прощания с жизнью); медлительно ниспадающие интонации валторн и квартета туб на фоне призрачного тремоло разреженных струнных проникнуты глубокой печалью, рождая тягостное траурное настроение… Умиротворяющий контраст вносит побочная тема, последняя певучая тема композитора, в которую он, кажется, вложил все свое сердечное тепло и щедрость души. Полные одухотворенной красоты интонации скрипок звучат как слова великого утешения и любви, обращенные ко всем страждущим и обездоленным. На основе этих тем-символов композитор создал непревзойденное по глубине и богатству мысли симфоническое развитие, в котором нежнейшие эфирнобесплотные образы сменяются картинами мучительных духовных борений и вселенских катаклизмов, когда словно разверзаются адские бездны…

В последних тактах коды воцаряется ощущение глубочайшего покоя. Плавное колыхание мелодических фигураций скрипок напоминает мерный шелест волн; точно убаюканный их ласковым плеском композитор вспоминает самые дорогие для него музыкальные образы: в торжественном звучании квартета туб подобно далекому видению возникают интонации главной темы Adagio Восьмой симфонии — темы любви, плавно сменяемые призывной фанфарой из Четвертой. Затем у валторн, словно отблеск заходящего светила, появляются интонации лучезарной главной темы Седьмой симфонии, принесшей композитору мировую славу. Величественным звучанием этой темы заканчивается Девятая симфония, а вместе с ней и все известное нам творческое наследие Брукнера.

Последние два года жизни Брукнера были особенно тяжелыми. Из-за катастрофического ухудшения здоровья он уже не мог без посторонней помощи подниматься на четвертый этаж своей квартиры по Хесгассе. Как придворному органисту ему предоставили одноэтажный флигель во дворце Бельведер, так называемый Kustodenstöckel, куда он переехал 4 июля 1895 года. В новом жилище, расположенном рядом с парком, Брукнер чувствовал себя значительно лучше. Любимым местом его

прогулок стал небольшой ботанический сад, закрытый для посторонних, от которого он имел свой ключ.

В конце лета 1895 года состояние здоровья Брукнера настолько улучшилось, что он даже подумывал о возобновлении лекций в университете для своих любимых Gaudeamus, но этим планам не суждено было осуществиться. В начале 1896 года Брукнер присутствовал на двух концертах в Большом зале Общества друзей музыки, где в последний раз слушал свою музыку: первое исполнение оркестром Венской филармонии Четвертой симфонии и, в другом концерте, — Te deum. На последнем в своей жизни концерте композитор был 29 марта того же года; он уже не мог самостоятельно передвигаться, и его внесли на кресле-носилках в директорскую ложу. В этом концерте под управлением Рихтера среди других произведений исполнялись отрывки из «Тангейзера» и «Парсифаля» Вагнера, ставшие как бы прощальным «приветствием» Брукнеру от боготворимого им великого композитора.

Летом 1896 года состояние здоровья Брукнера снова резко ухудшилось. Композитор пытался продолжать работу над финалом Девятой симфонии, но силы покидали его: он уже был не в состоянии создать законченное целое из разрозненных фрагментов. 11 октября 1896 года, в прекрасный воскресный день Брукнер с утра работал за роялем над финалом, однако около трех часов дня его тело внезапно похолодело, и в половине четвертого он скончался от сердечного приступа.

Торжественная панихида состоялась 14 октября в Карлскирхе. Перед последним жилищем композитора в Бельведере члены Академического певческого общества исполнили отрывок «В чертогах Одина[60] всегда светло» из «Похода германцев» Брукнера — так его любимые Gaudeamus прощались с учителем. Во время заупокойной службы исполнялась траурная музыка из Adagio Седьмой симфонии в переложении для медных инструментов. Проститься с великим композитором пришли представители всех музыкальных учреждений Вены. Согласно завещанию покойного, его прах был перевезен в монастырь св. Флориана. По пути следования траурного кортежа на Западный вокзал стояли тысячные толпы венцев.

В монастырской церкви гроб с телом покойного был перенесен в склеп под органом, на котором Брукнер так часто играл, и установлен на мраморном постаменте, где он покоится до сих пор. Ничто не нарушает торжественную тишину этой последней обители композитора, кроме доносящихся сверху звуков органа, словно говорящих о вечной силе искусства и бессмертии жизни, отданной служению ему. Латинский текст

эпитафии Брукнеру гласит: «Hinc evolavi, hinc requievi» (Отсюда я вознесся, здесь я обрел покой).

Судьба наследия Брукнера подтвердила известную истину: подлинно великие создания искусства не умирают вместе со своим творцом, они продолжают жить в сознании грядущих поколений, которые открывают в них неисчерпаемый источник духовного богатства. После кончины Брукнера его друзья и единомышленники продолжали пропаганду творчества композитора. Особенно велика заслуга Ф. Лёве. На протяжении ряда лет он проводил в Мюнхене концерты, в которых симфонии Брукнера исполнялись вместе с произведениями Бетховена и Брамса; благодаря объединению в одной программе ранее противопоставлявшихся композиторов, слушателям открывался подлинный масштаб творений Брукнера. 11 февраля 1903 года в Вене под управлением Лёве впервые прозвучали три части Девятой симфонии Брукнера в исполнении оркестра Концертного общества. Для этой премьеры, прошедшей с огромным успехом, дирижер отретушировал партитуру симфонии с целью приблизить ее к звучанию вагнеровского оркестра. В 1905 году Лёве организовал в Мюнхене первый брукнеровский фестиваль, а шесть лет спустя продирижировал циклом всех девяти симфоний. В эти же годы интенсивно пропагандируют творчество Брукнера Г. Малер, К. Мук, Ф. Шальк. Интерес к музыке композитора настолько возрастает, что в концертные программы включают его ранние произведения, такие, как симфонии фа минор и ре минор, не вошедшие в число канонических девяти, а также Увертюру соль минор. Наконец, благодаря инициативе музыковеда М. Ауэра, в 1927 году в Лейпциге основано Интернациональное брукнеровское общество, ставящее своей целью изучение и распространение наследия композитора.

Новый этап в освоении творчества Брукнера наступил в 30-х годах, когда началась публикация первоначальных авторских редакций его партитур. В 1932 году в Мюнхене под управлением З. Хаусэггера впервые прозвучала в оригинальной версии Девятая симфония. Затем одна за другой последовали премьеры авторских редакций симфоний под управлением выдающихся дирижеров современности: Первой (П. Раабе), Шестой (П. ван Кемпен), Четвертой (Х. Вейсбах), Второй (Е. Йохум), Восьмой (В. Фуртвенглер). Перед музыкальным миром впервые предстал во всем своеобразии творческого облика один из самобытнейших симфонистов прошлого столетия. Известно, что Брукнер, соглашаясь на внесение в свои партитуры изменений, рассматривал их как временные. 27 января 1891 года он писал Феликсу Вейнгартнеру, одному из лучших интерпретаторов его

симфоний: «Как идут дела с Восьмой? Проводили ли Вы уже ее репетиции? Как она звучит? Очень прошу сократить финал, как это намечено, ибо в противном случае он окажется слишком длинным и будет приемлемым только для более поздних времен…» Эти «более поздние времена», чаемые Брукнером, наступили. С тех пор все крупнейшие дирижеры XX века — О. Клемперер, Б. Вальтер, Г. Абендрот, Ф. Конвичный и другие — исполняли его симфонии в авторской редакции. В нашей стране симфонии Брукнера включает в свой репертуар выдающийся советский дирижер Е. Мравинский. В последние годы с интересными трактовками ряда симфоний композитора выступили Г. Рождественский, А. Янсонс и другие дирижеры. Нашей эпохе, с ее величайшими свершениями человеческого духа, оказался созвучен грандиозный, поистине космический масштаб творений австрийского музыканта прошлого века. Музыке Брукнера предстоит большое будущее.

Произведения А. Брукнера

Инструментальная музыка: 11 симфоний (в том числе — 2 ранних, без нумерации); Марш ре минор, 3 пьесы для оркестра, Увертюра соль минор, Военный марш, Aequale для 3 тромбонов, «Вечерний звон» для скрипки с фортепиано; струнный квартет, струнный квинтет (с интермеццо); 4 пьесы для фортепиано в 4 руки; 6 пьес для фортепиано в 2 руки; 6 произведений для органа.

Вокально-инструментальная музыка (в том числе хоры a cappella): 2 мужских хора с оркестром («Поход германцев» и «Гельголанд»), 31 мужской хор, 3 смешанных хора, 6 песен; 6 месс (4 больших и 2 маленькие), Реквием, Te deum, Магнификат; 29 небольших духовных произведений (в том числе 11 мотетов); 5 псалмов с немецким текстом; 6 кантат, 6 духовных хоров.

notes

Примечания

1

Он расположен на шоссе, ведущем на Линдельбург (в 2 км. севернее местечка Оэд).

2

Спинет — небольшой струнный клавишный щипковый инструмент, известный с XV в.

З

Непрерывный бас (итал.) ~ распространенная в XVII–XVIII вв. практика нотирования гармонического сопровождения, при которой выписывался только нижний (басовый) голос, а аккорды обозначались цифрами (в XIX в. эта система нотирования сохранялась главным образом в церковной музыке). Для мгновенной расшифровки такой записи при исполнении «с листа» требовалось основательное знание гармонии и гармонических функций отдельных аккордов.

Здесь — в смысле вставок импровизационного характера, входящих в состав произведения.

5

«Славь, язык!» (лат.) — название католического гимна; текст приписывается Фоме Аквинскому (1225–1274) — религиозному философу западноевропейского средневековья.

6

Лендлер — австрийский танец народного происхождения, предшественник вальса; размер $^{3}_{4}$.

7

Регент — руководитель церковного хора.

8

Освободи меня (лат.).

9

Tantum ergo sacramentum (Такая великая святыня) — начало 5-й строфы Pange lingua.

10

Опубликованный в 1970 г. в Вене сборник органных пьес Брукнера содержит несколько прелюдий, прелюдию и фугу, постлюдию. Брукнер так объяснял свое нежелание сочинять органные пьесы: «Нет, мир слишком плох, я больше не пишу для органа».

11

Возведение в сан патриарха, главы церкви.

12

Стремление Брукнера подвергать себя различного рода экзаменационным испытаниям сохранилось на протяжении почти всей его жизни и служило поводом для насмешек. Однако оно станет более понятным, если принять во внимание огромную дистанцию между его простым происхождением и высокими жизненными целями, которые он ставил перед собой; немалую роль играло воспитанное с детства преклонение перед авторитетом высших инстанций, характерное для Австрии того времени.

13

Чтобы иметь время для учебных занятий, Брукнер иногда нанимал органиста, который замещал его в пасторской церкви.

14

Имеется в виду старое здание консерватории, в котором она находилась до начала 1870-х гг.

15

Букв. — «Веселое настроение» (нем).

16

Первое исполнение состоялось в 1924 г.

17

По принятой впоследствии нумерации — № 1.

18

Драматическая легенда в четырех частях для хора, солистов и оркестра (1846); текст по французскому переводу «Фауста» Гёте, сделанному Ж. де Нервалем.

19

Букв. — часовня, воздвигнутая по обету (нем.).

20

Характерный для хоровой музыки эпохи Возрождения полифонический стиль с преобладанием размеренного мелодического движения при общей простоте и ясности интонационно-ритмического строения.

Среди них немалую роль играли и неудавшиеся попытки обзавестись семьей; вплоть до глубокой старости он не расставался с мечтой обрести семейное счастье, но его сватовство неизменно наталкивалось на отказ.

22

Te deum — (Тебе бога хвалим) — вокально-симфоническое произведение на текст церковного песнопения IV в.

23

Первый раз в 1861 г.

24

Основанный в 1841 г. Музыкальный институт, способствовавший возрождению музыкальных традиций старинного города, особенно благодаря исполнению сочинений Моцарта. Позже на основе института возник интернациональный Моцартеум.

25

Построен для всемирной выставки 1851 г.

26

Это место (лат.).

Правда, из-за сложности брукнеровского контрапункта некоторые критики называли Credo («Верую») его мессы «христианской волчьей долиной» по аналогии со знаменитой сценой «Волчья долина» из оперы Вебера «Вольный стрелок»; в музыке этой сцены, рисующей разгул дьявольских сил, преобладает мрачный, зловещий колорит.

28

В более поздней редакции Третьей симфонии вагнеровские цитаты были сняты.

29

Построенный в Байрейте в 1872–1876 гг. по замыслу Вагнера театр предназначался для исполнения только его опер.

30

«Успокоенная мечта» — название построенной по плану Вагнера виллы в Байрейте.

31

«Академическое вагнеровское общество» основано в 1872 г. (Берлин) с целью создания общенационального немецкого оперного театра в Байрейте. Вскоре возникли «Вагнеровские общества» в Вене и других крупных городах. Венское общество устраивало концерты, в которых наряду с музыкой Вагнера неоднократно исполнялись произведения Брукнера и других членов этого общества.

32

Генеральная пауза — общий перерыв звучания всех инструментов оркестра длительностью не менее такта.

33

По подсчетам одного из исследователей в первоначальной редакции Второй симфонии 27 генеральных пауз, кроме обычных пауз внутри разделов формы.

С понятным чувством зависти Брукнер восклицал по адресу своего младшего коллеги, австрийского композитора и критика Гуго Вольфа, не обремененного педагогической работой: «Этот парень целый день только и делает, что сочиняет, в то время как я должен мучиться с этими [учебными] часами».

При этом, как правило, побочная партия дается в главной тональности.

В настоящее время принято исполнять три первые части второй редакции и фиыал 1880 г.

37

Пригородный парк в Вене.

38

Гористая местность в Нижней Австрии.

39

Еще одна особенность Пятой — частое использование в партиях струнных приема pizzicato, что послужило причиной данного ей оркестрантами названия Pizzicato-Sinfonie, которое, конечно, не соответствует ее монументальному характеру.

40

Двойная фуга, в отличие от обычной, основана на двух темах, излагаемых вначале раздельно, а затем в одновременном звучании.

41

Имеется в виду первая редакция.

42

Название старинной студенческой песни на латинском языке.

43

Австрийский композитор и дирижер Г. Малер (1860–1911) не был непосредственным учеником Брукнера, тем не менее в студенческие годы старательно посещал его университетские лекции и принадлежал к числу друзей.

Столь многие прекрасны (лат.).

45

А. Гёллериху (1859–1923) удалось завершить только первый том задуманной им 4-томной биографии композитора. Работа была доведена до конца Максом Ауэром, опубликовавшем остальные 3 тома (1928–1936).

«Уста закона» (лат.).

47

Театрализованное представление соответствующих глав Евангелия, повествующих о страданиях и смерти Христа. Традиция подобных народных спектаклей зародилась в XIV в., Когда литургическая драма высвободилась из-под церковной опеки. В конце XIX в. инсценировки «Страстей» представляли собой единичные случаи.

Однако Ганслик и преданная ему часть венской критики встретили Четвертую симфонию Брукнера злобными нападками.

Этому обещанию не суждено было сбыться. Через несколько месяцев, 13 февраля 1883 г., Вагнер скончался.

50

Полностью Шестую симфонию автору довелось услышать — единственный раз в жизни! — только на репетиции.

51

Низкие медные духовые инструменты, созданные по инструкции Вагнера для тетралогии «Кольцо нибелунга».

«Не стану я скверной в вечности» (лат.).

Еще раньще в присутствии автора под управлением Артура Никиша состоялась премьера Седьмой симфонии в Лейпциге (30 декабря 1884 г.). Это первое исполнение симфонической музыки Брукнера в Германии встретило противоречивый прием. Несмотря на попытку Никиша заранее расположить общественное мнение в пользу Брукнера (Никиш предварительно проиграл симфонию на рояле для приглашенных им критиков), исполнение симфонии пришлось перенести из Гевандхауза в городской театр. Часть публики встретила симфонию сдержанно, хотя один из критиков писал после премьеры, что Брукнер, как исполин, возвышается над сонмом современных композиторов-пигмеев.

54

В восстановлении первоначальных редакций симфоний Брукнера главная заслуга принадлежит австрийским музыковедам Роберту Хаасу и Альфреду Орелю.

55

Исполнял грандиозный хор из 800 человек в присутствии 7000 слушателей.

56

Правда, Ганслик остался верен себе и перед финалом симфонии покинул зал.

Правда, его деятельность придворного органиста продолжалась до 1892 г., а чтение лекций в университете — до 1894 г.

58

Доктор ради почета (лат.); ученая степень, присуждаемая за заслуги без защиты диссертации.

59

В 1886 г., после мюнхенского исполнения Te deum Брукнер позировал знаменитому живописцу Вильгельму Каульбаху; другой портрет композитора принадлежит кисти Фрица фон Уде, который изобразил его как одного из апостолов (!) на «Тайной вечери» (1886).

60

Один — верховный бог в скандинавской мифологии; в германской версии мифа — Вотан.